Colecţia „BACALAUREATUL DE NOTA 10”.
LITERATURA ROMÂNĂ
pregătire completă
lustraţia copertei: *Pictopoezie* (fragment; de Victor Brauner & darie Voronca
Autori. Gabriel Angelescu (G.A.)
Evelina Cârciu (E.C.) Livia Coanta-Nicolai (L.C.N.) Mariana Frâncu (M.F.) Valentina Rotarii. (V.R.)
O Editură „AULA” (S.C. AULA MAGNA S.R.L.)
O.P. 11, CP. 962, Braşov, 500610
Tel. /fax: 0268/31.86.47; Tel; 0268/32.66.47
www.aula.ro
Redactor: Vali Ghiţă
Corectură. Ramona Deji, Larisa Kozak
Culegere. Marcela Livadaru, Mihaela Surducan
Tehnoredactare: Mihaela Anghelina f. S.B.N. 973 – 8261-28 – 7
Bdu! Tudor Viadimirescu, nr. 3 t, sector 5, Bucureşti. ROMÂNM
fed print tipografie
O societate Bnian Gasţ? Tel; 411.00.55: 411.47.76 fedpromp. ra
ANTON NICOLAE
(coordonator)
LITERATURA ROMÂNĂ
pregătire completă pentru clasele IX-XII şi bacalaureat
— Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită
AULA

ARGUMENT

„Limba şi literatura română – pregătire completă” a fost realizată conform Programei Ministerului Educaţiei, Cercetării şi Tineretului pentru clasele IX-XII şi pentru bacalaureat. Noua programă de liceu şi manualele alternative au determinat o schimbare majoră: în prim-plan a trecut capacitatea candidaţilor de a interpreta un *text*, de a înţelege şi utiliza conceptele operaţionale (noţiunile de teorie literară), de a recunoaşte specificul operei – gen, specie, subspecie, epocă etc.

Pentru a asigura o pregătire completă (pe baza principalelor texte din toate manualele alternative), am ţinut cont, în selectarea textelor, de trei criterii:

1) să fie analizate operele tuturor autorilor canonici (obligatorii);

2) să fie reprezentate toate genurile şi speciile (subspeciile) din programa de bacalaureat, dar şi toate epocile şi curentele literare;

3) să fie utilizate (şi explicate din nou) toate conceptele operaţionale din aceeaşi programă.

În clasele IX-XII, dar şi la bacalaureat se cere analizarea (rezumarea, caracterizarea unui personaj etc.) unei opere, aparţinând unui autor canonic, unei specii (subspecii), cu utilizarea anumitor concepte operaţionale. Selecţia noastră acoperă, întreaga materie pentru bacalaureat, dar, întrucât cartea se adresează tuturor elevilor din clasele IX-XII au fost analizate şi alte texte – poezie, proză, teatru, critică etc. – din manualele alternative.

La proză şi teatru: *context literar*, *trăsăturile textului*, *semnificaţia titlului*, *tema*, *rezumatul*, *structură – compoziţie*, *instanţele comunicării*, *caracterizarea personajelor*, *particularităţi stilistice*, *receptare critică*.

La poezie: *context literar*, *specificul speciei* (*subspeciei*), *semnificaţia titlului*, *teme – motive*, *structură – compoziţie*, *analiza pe niveluri* (*fonetic*, *morfo-sintactic*, *lexico-semantic*, *al figurilor de stil*), *receptare critică*.

La epoci şi ideologii literare: *context*, *doctrina*, *analiza textelor critice semnificative*.

Poezia fiind interpretată pe text, în întregime, la proză şi dramaturgie s-a oferit, în plus, şi câte o analiză de fragment.

Literatura română. Pregătire completă este concepută complementar cu alte două cărţi, editate tot de noi: *Concepte operaţionale* şi *Limbă şi comunicare*.

Convins că v-am oferit o carte ideală pentru pregătirea, la ora de limba şi literatura română, garanţie a unui „bacalaureat de nota 10”, nu ne mai rămâne decât să vă urăm „*Succes*…

Autorii

SUMAR PROZA

PROZA

BASMUL CULT

Basmul este o specie a genului epic, de obicei în proză, de provenienţă cultă sau populară, în care se relatează întâmplările fantastice ale unor personaje imaginare, care se luptă cu forţele răului, pe care le înving.

Caracteristicile basmului cult

Autorul porneşte de la modele populare, iar fantasticul este adesea localizat.

Caracteristicile artei narative ale unui basm cult sunt de regăsit în întreaga operă a scriitorului respectiv.

Tipologie:

— *Basme fantastice*, în care elementul miraculos este dominant

(*Povestea lui Harap-Alb* de Ion Creangă, *Făt-Frumos din lacrimă* de

Mihai Eminescu);

— *Basme nuvelistice*, mai apropiate de realitatea concretă (*Soacra cu trei nurori* de Ion Creangă);

— *Basme animaliere* (*Capra cu trei iezi* de Ion Creangă).

ION CREANGĂ *POVESTEA LUI HARAP-ALB*

Context literar. Basmul *Povestea lui Harap-Alb* a apărut în „*Convorbiri literare*” la 1 august 1877. Basmele lui Creangă (*Soacra cu trei nurori*, *Dănilă Prepeleac*, *Povestea lui Stan Păţitul*, *Fata babei şi fata moşneagului* etc.) au fost publicate între 1875 şi 1878. Ion Creangă se alătură astfel unor scriitori străini ca: Hans Christian Andersen, Charles Perrault sau Fraţii Grimm, iar în literatura română el poate fi comparat cu Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Ion Luca Caragiale ş.a.

Specificul speciei. Lumea evocată este cea ţărănească, pe care se grefează însă întâmplări cu caracter aventuros şi fabulos. În plus, textul este şi un bildungsroman deoarece întâmplările narate prezintă formarea unui tânăr în contact cu greutăţile vieţii.

Titlul basmului indică dubla personalitate a eroului. Pe de o parte, eroul are o identitate reală (fiu de împărat), pe de altă parte, aparent, el este sluga spânului. Contrastul dintre *harap* („om cu pielea şi părul de culoare neagră") şi *alb* sugerează o falsă identitate a protagonistului.

Tema este cea tipică basmelor, şi anume lupta dintre bine şi rău.

Rezumat

Verde-împărat, care avea numai fete, îi cere fratelui său. Craiul, să-i trimită pe cel mai viteaz dintre cei trei fii ai săi, ca să-l urmeze la tron. Craiul îşi pune feciorii la încercare, dar numai mezinul reuşeşte să treacă proba. Povăţuit de Sfânta Duminică, pe care o miluise cu un ban. mezinul îşi alege „*calul, armele şi hainele*" pe care le avusese tatăl său când fusese mire. Plecat în călătorie, deşi craiul îl sfătuise să se ferească „*de omul roş, iară mai ales de cel... spân*", el este păcălit şi ajunge slugă: Spânul îl pune să jure pe paloş că nu va spune nimănui cine este şi îl numeşte Harap-Alb.

Ajunşi la curtea lui Verde-împărat, Spânul se dă drept nepotul său, iar pentru a scăpa de Harap-Alb îl pune la încercări primejdioase. El este trimis să aducă „*sălăţi din grădina ursului*", pielea cerbului „*cu pietre scumpe*" şi pe fata împăratului Roş, ca Spânul să se însoare cu ea. Ajutat de Sfânta Duminică, de calul său, de zâna furnicilor şi de zâna albinelor, dar mai ales de cei cinci tovarăşi fabuloşi – Ochilă, Setilă, Gerilă. Flămânzilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă – Harap-Alb reuşeşte să îndeplinească toate poruncile. Fata împăratului Roş este adusă la curtea lui Verde-împărat şi ea le spune celor prezenţi cine este de fapt Harap-Alb. Dat în vileag, Spânul îi retează capul lui Harap-Alb. dar fata îl salvează („*pune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce*" şi îl stropeşte cu apă vie).

Calul eroului zboară cu Spânul „în *înaltul cerului*" şi de acolo îi dă drumul şi până jos el se face praf şi pulbere. împăratul-Verde îl căsătoreşte pe Harap-Alb cu fata împăratului Roş, iar la nunta lor sunt chemaţi cei care l-au ajutat pe erou, dar şi „Cr*ai,* cr*ăiese şi* îm*păraţi*/ oa*meni* în *seamă băgaţi*..."

Structură – compoziţie. *Povestea lui Harap-Alb* este un mic roman de aventuri. Acţiunea evoluează prin şabloane, care sunt situaţii fixe, repetabile în orice basm. În acest text, câteva şabloane sunt: superioritatea mezinului, motivul călătoriei, supunerea prin vicleşug,

încercarea curajului în trei împrejurări diferite, motivul animalelor recunoscătoare şi al prietenilor devotaţi, izbânda, demascarea personajului rău, motivul apei vii şi al apei moarte, căsătoria eroului etc.

Toate aceste motive arată că, în principal, Ion Creangă valorifică elemente din folclorul românesc. Trecerea de la planul real la cel fantastic se face firesc, fără nicio distincţie, potrivit concepţiei populare. Lumea fabuloasă este localizată geografic şi istoric, astfel încât eroii acestui basm se comportă ca nişte ţărani şi vorbesc moldoveneşte.

Perspectiva narativă (autor, narator, personaj). Naraţiunea este la persoana a III-a, ca în orice creaţie obiectivă. La sfârşit, autorul îşi dezvăluie identitatea de narator (*„povestariu”*) printre invitaţii la nuntă: *„Şi-un păcat de povestariu/ Fără bani în buzunarm”*.

Cititorul este invitat să participe la această nuntă nesfârşită care *„mai ţine încă. Cine se duce acolo bea şi mănâncă”*.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Harap-Alb se aseamănă cu Făt-Frumos din basmele populare. El demonstrează calităţi deosebite, cu valoare simbolică. Fiind milos cu Sfânta Duminică, îmbrăcată în cerşetoare, fiu! Craiului află destinul ce-i fusese hărăzit: *„mare norocirg te aşteaptă. Puţin mai este şi ai să ajungi împărat, cum n-a mai stat altul pe faţa pământului, aşa de iubit, de slăvit şi de puternic”*. Drumul eroului spre împărăţia lui Verde-împărat devine astfel un drum spre împlinirea destinului. Curajos, loial, generos, răbdător, perseverent, tolerant, recunoscător, trecând prin greutăţi. Harap-Alb este eroul care se iniţiază. Numai când ajunge la maturitate, el îşi poate întemeia o familie şi poate conduce o împărăţie.

Tovarăşii lui Harap-Alb, creaţii fantastice, sunt reduşi la câte o singură trăsătură fizică sau morală. Gerilă este *„o dihanie de om, care se pârpălea pe lângă un foc”*; Flămânzilă – *„o namilă de om”*, care *„mânca brazdele de pe urma a douăzeci şi patru de pluguri”*; Setilă – *” o arătare de om”*, care *„băuse apa de la douăzeci şi patrii de iazuri şi o gârlă”*; Ochilă e *„un bot-chilimbol, boţit în frunte cu un ochi”*. Prezenţa lor, alături de eroul principal, este o dovadă a bunătăţii omului simplu care-şi găseşte pretutindeni sprijin.

Particularităţi stilistice. Ion Creangă povesteşte într-un mod inimitabil. Limbajul lui se caracterizează prin: oralitatea stilului,

vocabular specific cu aspect fonetic moldovenesc, exprimare locuţională. limbaj afectiv, lipsa metaforelor, individualizarea acţiunilor prin amănunte, nuanţarea mişcărilor şi a gesturilor etc.

Dramatizarea acţiunii prin dialog, frecvenţa vorbelor, erudiţia paremiologică, nota comică şi localizarea fantasticului sunt, de asemenea, alte deosebiri dintre povestea lui Creangă şi o poveste populară.

Receptare critică

„Amestecul de realism şi de fabulos este mai bătător la ochi şi mai neaşteptat în *Povestea lui Harap-Alb*, în care ar trebui să predomine miraculosul şi irealitatea. împăratul nu are nicio etichetă în vorbire”. (George Călinescu, *Ion Creangă – Viaţa şi opera*)

„Faţă de eposul popular, Creangă face cale întoarsă de la abstracţie simbolică la realitate omenească”.

(M. Apostolescu, *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*)

Fragment semnificativ comentat

„— *Aşa gândesc şi eu, zise Flămânzilă*. *Ş-a pus el împăratul Roş boii în cârd cu dracul, dar are să-i scoată fără coarne*.

— *Ba mi se pare c-a da el şi teleagă şi plug şi otic şi tot, numai să scape de noi*. *zise Ochi/ă*.

— *Ia ascultaţi, măi*. *zise Gerilă*. *Vorbă lungă – sărăcia omului*. *Mai bine haidem la culcare, că ne aşteaptă omul împăratului cu masa întinsă, făcliile aprinse şi cu braţele deschise*. *Hai*! *Ascuţiţi-vă dinţii şi porniţi după mine*”.

Principala caracteristică a acestui fragment este oralitatea, care rezultă din:

— Dialog;

— Proverbe şi zicători („*Ş-a pus*... *boii în cârd cu dracul*”, „*vorbă lungă – sărăcia omului*”);

— Interjecţii, exclamaţii („*ia*”, „*măi*”, „*hai*!”);

— *Şi* narativ („*şi plug şi otic şi tot*”);

— Forme populare de viitor („*are să-i scoată*”, „*a da el*”). (G.A.)

DĂNILĂ PREPELEAC

Context literar. Creangă aparţine epocii marilor clasici, perioadă de vârf în evoluţia literaturii române. În timp ce Eminescu rămâne eternul romantic, Creangă. Caragiale, Slavici fac paşi enormi spre realism, dând varietate şi specificitate epocii. Basmul *Dănilă Prepeleac*,

conţine un armonios amestec de fabulos şi real, încât acţiunea pare să convingă, este verosimilă.

Specificul speciei. Poveştile lui Creangă sunt create cu multiple intenţionalităţi. În primul rând, toate au tentă moralizatoare, apoi, vor ca cititorul *„să prindă la minte”*, deci se relevă factorul iniţiatic şi, nu în ultimul rând, creează starea de voie bună, prin comicul care satirizează diferite aspecte negative, caractere, defecte, sperând ca totul să se corecteze, ajungându-se la normalitate.

Titlul poveştii este chiar numele eroului central, însă numele acestuia este urmarea poreclei pe care i-au dat-o sătenii: „Prepeleacul” este un par „în*fipt* în *pământ* cu *crăcane scurte* pe *care* se *pun oalele* la *uscat”* (Constantin Ţoiu, Pr*epeleac*). Porecla sugera sărăcia ţăranului, nepriceperea şi credulitatea sa.

Teme. Dacă avem în vedere cele două ipostaze ale lui Dănilă. putem conveni că basmul are următoarele teme: satirizarea prostiei, dobândirea de experienţă pe criteriul: „Tot păţitu-i priceput”, şi păcălirea diavolului.

Rezumat

Eroul este prezentat în două ipostaze: întâi, lipsit de inteligenţă şi simţ practic, iar apoi, capabil să-l păcălească pe Diavol.

Dănilă este un ţăran sărac, nepriceput şi cu o familie numeroasă. Nu are unelte, nici car, şi pentru treburile gospodăriei se împrumută de la fratele său mai harnic şi mai bogat. Dănilă avea totuși doi boi frumoşi. Fratele său îl sfătuieşte să vândă boii şi să-şi cumpere alţii mai mici şi cu banii rămaşi să-şi ia un car. Încântat de idee, Dănilă porneşte cu boii la târg. Pe drum întâlneşte un om care cobora un deal cu un car. Eroul schimbă boii cu carul şi e fericit că acesta merge singur. Ajungând în vale, carul nu se mai clinteşte, aşa că-l schimbă pe o capră, pe aceasta o dă pe un gânsac şi pe el îşi ia o pungă (goală).

Întors acasă, istoriseşte totul fratelui său care rămâne încremenit de atâta nepricepere. Dănilă împrumută din nou carul şi boii şi merge în pădure să aducă lemne. Taie un copac şi îndreaptă boii şi carul spre el, ca să nu mai trudească să-l urce în căruţă. Evident că distruge totul. Se întoarce în sat, cere fratelui iapa. gândindu-se să fugă în lume. Fratele îl apostrofează, astfel că Dănilă îi fură iapa şi fuge în pădure unde ajunge la un iaz. Vrea să omoare o raţă şi aruncă cu toporul în ea, după care îşi aduce aminte că a fost sfătuit să se facă

pustnic. Alege locul de mănăstire şi înfige o cruce în pământ, calculând părţile componente ale construcţiei. Locul era însă al dracilor care, aflând de intenţiile lui Dănilă. îi dau un burduf plin cu bani şi-i propun să plece de pe acele locuri. Scaraoschi regretă oferta şi-şi trimite drăcuşorii să ia banii înapoi. Dănilă trebuie acum să se întreacă cu dracii: să înconjoare iazul de trei ori purtând iapa în spinare (Dănilă o încalecă), să arate că fuge tare (se foloseşte de un iepure), să se ia la trântă (îl atrage pe drac în vizuina ursului). Se întrec la chiuit, Dănilă îl loveşte peste urechi cu „o *drughineaţă de stejar", *încât dracul se consideră învins. Un alt drac îi propune să arunce buzduganul. Dănilă îl păcăleşte pe drac spunându-i că îl aruncă în lună pentru că fraţii lui au nevoie de fier. Dracul renunţă la întrecere pentru că nu voia să piardă buzduganul strămoşilor. Ultima întrecere cu dracii este să-şi demonstreze talentul în a blestema. Dănilă afirmă că şi-a uitat blestemele părinteşti acasă, aşa că dracul îi duce burduful cu bani la familia sa, iar în ogradă îl lasă pe mâna copiilor. Dănilă scapă de drac, rămâne bogat şi fericit până la bătrâneţe.

Structură – compoziţie. Exegeţii au demonstrat că basmul popular românesc are un anumit tipar sau şablon, respectat în majoritatea cazurilor. Basmul lui Creangă, deşi are ca punct de plecare un model folcloric, nu respectă şablonul basmului decât parţial. Astfel, descoperim o formulă introductivă (şi aceasta schimbată): „*Erau odată într-un sat doi fraţi*... (Creangă nu foloseşte perfectul compus „A fost odată", ci imperfectul).

Drumul, ca modalitate de iniţiere, lipseşte: Dănilă merge la târg şi face schimburi păguboase. Celălalt traseu, în pădure, este în folosul său, eroul „*prinde la minte*". îi păcăleşte pe draci şi devine un om foarte bogat. Cele două ipostaze ale lui Dănilă fac ca basmul să aiK două părţi, total diferite, pentru că îndărătnicul, naivul Dănil?

17 /

transformă subit din păcălit în păcălitor. Prima parte e aproape de realitate, făcând trimitere la *Poveste* (*prostia omenească*), pe când a doua secvenţă se cufundă în fabulos, numai că dracii, deşi au forţe supranaturale, sunt ei înşişi nişte fiinţe cu puţine calităţi mentale, fricoşi, laşi. Astfel, se aduce fabulosul într-un spaţiu rural, prin aceasta autorul realizâiâd un spectacol comic deosebit, o stare de voie bună incontestabilă.

Din structura basmului popular s-a mai păstrat şi triumful binelui, în sensul că forţele malefice sunt păcălite, iar Dănilă trăieşte de pe seama dracilor, *„scăpând deasupra nevoid”*.

Particularităţi stilistice. Stilul lui Creangă este de maximă originalitate şi, prin urmare, inconfundabil. Aceste trăsături sunt rezultatul oralităţii.

Oralitatea stilului se realizează prin intermediul unui întreg arsenal de procedee de factură morfologică, lexicală, dar şi stilistică:

Dialogul este dinamic, contribuind la derularea acţiunilor păguboase ale lui Dănilă. La Creangă, replicile personajelor sunt deosebit de concise şi din această cauză sunt revelatorii pentru caracterul personajelor. Concizia dialogului atinge cote maxime atunci când schimbul de replici se realizează într-o exprimare paremiologică (în proverbe):

„— *Frate, frate, dar pita-i cu bani, bărbate*.

— *Apoi dă, măi nevastă, sângele apă nu se face*”.

Proverbele şi zicalele sunt introduse de cele mai multe ori prin sintagma *„vorba ceea”*: *„Dă-ţi, popă, pintenii şi bate iapa cu călcâiele”*; *„Nici nu-i pasă de Năstasă; de Nichita, nici atâta”* şi definesc situaţii, relevă trăsături de caracter.

Oralitatea se realizează şi prin utilizarea interjecţiilor: ta, *mă, hai, haiU* şi onomatopeelor: *ptiu*'., *ga, ga, ga*! *huştiulind, hărţi*!

Apar o serie de regionalisme: *nechitit, descotorosi, hărbuit, iarmaroc, traistă, opintele, bădiţă, dihanie, teafăr*, cu funcţie stilistică aparte, fără să conducă spre imaginea unui regionalism literar.

Autorul foloseşte şi monologul, care redă gândurile lui Dănilă, intenţiile sale: *„Na-ţi-o frântă, că ţi-am dres-o! Dintr-o pereche de boi de-a mai mare dragul să te uiţi la ei am rămas c-o pungă goală. Măi! măi! măi! măi! Doar ştiu că nu mi-i acum întâiaşi dată „să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat minţile!”*

Receptare critică

„În *Dănilă Prepeleac* cruzimea devine, am spune, impersonală. Trocurile păguboase ale lui Dănilă, care dă pe rând bon să-i *„mari şi frumoşi”* pe un car, carul pe o capră, capra pe un gânsac şi gânsacul pe o pungă (goală!), seria de schimburi catastrofale mai întâi amuză, apoi însă scandalizează, stupefiază. Din personaj comic Dănilă devine o victimă ca oricare alta, o victimă neajutorată, rostogolindu-se

inexorabil pe panta neputinţei sale". (Valeriu Cristea, *Despre Creangă*)
Fragment semnificativ comentat

„Nevasta celui bogat de multe ori făcea zile fripte bărbatului, ca să-l poată descotorosi odată de frate-său. Ea zicea adeseori:

— Frate, frate, dar pita-i cu bani, bărbate.

— Apoi dă, măi nevastă, sângele apă nu se face. Dacă nu l-oi ajuta eu, cine să-l ajute".

Fragmentul reprezintă un sugestiv dialog între fratele bogat al lui Dănilă Prepeleac, şi soţia acestuia.

Schimbul de replici între cei doi este alcătuit într-o manieră orală originală. Asistăm aici la un fenomen lingvistic deosebit, cei doi comunicând între ei folosind proverbe care realizează o concizie extremă: *„frate, frate, dar pita-i pe bani"*, şi *„sângele apă nu se face"* înlocuiesc multiple argumente, demonstraţii sau contraziceri care s-ar desfăşura pe multe pagini.

Oralitatea lui Creangă este evidentă şi aici prin prezenţa câtorva regionalisme: „ne*vasta*", „de*scotorosi*", „pi*ta*". Expresivă este şi sintagma populară: „fă*cea zile fripte*", care traduce maliţiozitatea femeii care este potrivnică lui Dănilă.

Dialogul relevă două caractere antitetice: o soţie zgârcită şi rea şi un soţ mai calm, bun la suflet, cu dragoste şi înţelegere faţă de fratele îndărătnic. Cumsecădenia ţăranului harnic şi bogat, graţie muncii sale, este relevată şi de interogaţia, cu valoare retorică, din replica sa:

cine să-l ajute?"

Discuţia soţilor dezvăluie faptul că Dănilă, nepriceput şi leneş, a abuzat destul de des de bunătatea şi sentimentele fratelui său. Reacţia adversă a femeii este firească, într-un fel, pentru că Dănilă pare la un moment dat să nu mai aibă limite, iar acţiunea va demonstra câtă pagubă şi supărare a provocat fratelui său. (L.C.N.)

MIHAI EMINESCU

FĂT-FRUMOS DIN LACRIMĂ

Context literar. Subintitulat *„poveste"*, basmul lui Mihai Eminescu este o scriere de tinereţe. El a fost publicat în revista *„Convorbiri literare"* din 15 oct. – 15 nov. 1870 şi precedă basmele lui Ion Creangă. Eminescu inaugurează aşadar această specie, basmul cult, în literatura noastră.

Printre caracteristicile basmului cult se numără şi aceea că

autorul porneşte de la modele populare, iar fantasticul este adesea localizat. În plus, caracteristicile artei narative ale unui basm cult sunt de regăsit în întreaga operă a scriitorului respectiv.

Specificul speciei. Scriitorul păstrează schema epică din basmul popular, dar acordă atenţie detaliilor portretistice, peisajelor, arhitecturii şi, în plus, conţine elemente lirice de factură romantică.

Titlul. Basmul poartă numele eroului născut din lacrima Maicii Domnului.

Tema este cea tipică basmelor, şi anume, lupta dintre bine şi rău.

Rezumat

Un împărat, care purta de cincizeci de ani război cu un vecin, era trist că nu are urmaşi. Înduplecată de rugăciunile împărătesei, Maica Domnului lasă să-i cadă o lacrimă pe care împărăteasa o atinge şi rămâne îngreunată. După nouă luni, împărăteasa naşte „*un ficior alb ca spuma laptelui*”, căruia îi pune numele Făt-Frumos din lacrimă. Când este mare, Făt-Frumos pleacă să se lupte cu ostile împăratului vecin. Ajuns însă în cealaltă împărăţie, Făt-Frumos devine frate de cruce cu fiul împăratului vecin şi se hotărăşte să-l ajute.

Plecat în căutarea Mumei Pădurilor, care lua copii ca bir, eroul o găseşte pe fata Genarului. Făt-Frumos află de la fata Genarului că puterea tatălui ei stătea mai ales în calul năzdrăvan, care avea două inimi. El plecă să o slujească pe Baba, care avea şapte iepe şi cu ajutorul unei slujnice, al împăratului ţânţarilor şi al împăratului racilor, el obţine calul cu şapte inimi. Cu ajutorul calului năzdrăvan. Genarul este învins.

După ce împăratul vecin se căsătoreşte cu fata Genarului, Făt-Frumos face nunta cu Ileana, fata Mumei Pădurilor. Şi-au trăit în pace mulţi ani fericiţi.

Structură – compoziţie. Basm romantic, textul eminescian este alcătuit din mai multe nuclee narative. Fiecare probă cu care se confruntă eroul – încleştarea cu Muma Pădurilor, înfruntarea cu Genarul sau lupta cu – Baba sunt subiecte narative legate între ele prin descrieri. Dintre cele două planuri specifice basmului, real şi fantastic, ultimul este predominant.

La nivelul formulelor, al simbolului călătoriei, al temelor specifice, basmul lui Eminescu respectă şabloanele cunoscute.

Perspectiva narativă (autor, narator, personaj). Naraţiunea este la persoana a III-a. Eminescu este atent la detaliile care evocă o atmosferă tradiţională. Personajul, cu o origine divină, simbolizează un ideal, ca orice erou din basmul popular.

Caracterizarea personajelor. Tipurile şi relaţiile dintre ele în basm, personajele sunt grupate în cupluri: împăratul şi soţia, Făt-Frumos şi Ileana, împăratul vecin şi fata Genarului.

Erou romantic, Făt-Frumos este înzestrat cu deosebite calităţi: frumuseţe, sentimentul prieteniei, credinţă în iubire, puterea de a îmblânzi fiarele pădurii, sensibilitate.

Angajându-se să înlăture răul (pe Muma Pădurii, Baba sau Genarul), el visează la o altă lume. Înainte de a pleca la drum, Făt-Frumos se înveşmântează ca un erou naţional: *„Puse pe trupul său împărătesc haine de păstor, cămeşă de borangic, ţesută din lacrimile mamei sale, mândră pălărie cu flori, cu cordele şi cu mărgele rupte de la gâturile fetelor de-mpăraţi, își puse-n brâu*! *verde un fluier de doine și altul de hore…”*

Particularităţi stilistice. Ca şi în cazul lui Creangă, limbajul este elementul caracteristic pentru autor. Teme şi motive romantice de origine populară se combină cu cele de influenţă germană. Naraţiunea este diluată prin imagini lirice. Iubirea dintre Făt-Frumos şi Ileana, descrierea palatului împăratului vecin, somnul lui Făt-Frumos în deşert ş.a. sunt fragmente pline de imagini poetice, într-un limbaj popular în care neologismele apar cu sobrietate. Iată ce vede Făt-Frumos înainte de a ajunge la fata Genarului: *„În capătul şirului de munţi, drept deasupra mării, se oglindea în fundul ei o măreaţă stâncă de granit, din care răsărea ca un cuib alb o cetate frumoasă, care, de albă ce era, părea poleită cu argint”*.

Receptare critică

„Fundamental lirică, proza lui Eminescu – luată în totalitatea ei fixează nu numai un peisaj individualizat, inimitabil, ci şi o tipologie diferenţiată prin latura ei de demonism…”

(Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*)

„Apare cât se poate de limpede faptul că basmul *Făt-Frumos din lacrimă* face o sumă întreagă de „aplicaţii” ale fantasticului eminescian absolut pilduitoare”.

(Nicolae Ciobanu, *Eminescu*. *Structurile fantasticului narativ*)

Fragment semnificativ comentat

„Trecu o lună, trecură două, trecură nouă şi împărăteasa făcu un ficior alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunii. împăratul surâse, soarele surâse şi el în înfocata lui împărăţie, chiar stătu pe loc, încât trei zile n-a fost noapte, ci numai senin şi veselie – vinul curgea clin butii sparte şi chiotele despicau bolta cerului".

Fragmentul prezintă un prim portret al eroului şi apoi veselia care se aşterne în împărăţie, pentru că împărăteasa a născut un băiat.

Ca figuri de stil, textul conţine: epitete (*„ficior alb"*, *„înfocata lui împărăţie"*, *„butii sparte"*), comparaţii (*„ca spuma laptelui"*, *„ca razele lunii"*), hiperbole (*„soarele stătu pe loc"*, *„trei zile n-a fost noapte"*, *„chiotele despicau bolta cerului"*), personificări (*„soarele surâse"*).

„Ficior" şi *„butii"* sunt forme regionale, *„lunii"* este o construcţie arhaică, toate reprezentând stratul folcloric al limbajului eminescian. (G.A.)

POVESTIREA

Povestirea este o specie a genului epic, în versuri sau în proză, care relatează un singur fapt. Spre deosebire de nuvelă, în care naraţiunea este obiectivă, în povestire faptele sunt prezentate din punctul de vedere al povestitorului. Acesta poate fi participant la întâmplare, martor sau observator.

În literatura universală au scris povestiri: E.T.A. Hoffman, Ivan Turgheniev, Émile Zola, Alphonse Daudet, iar în literatura română: Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Gala Galaction, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Marin Preda ş.a.

Caracteristicile povestirii. Povestirea este o naraţiune subiectivă, iar întâmplarea are un caracter neobişnuit, mizându-se pe elementul-surpriză. Acţiunea are loc în trecut (*atunci*) şi este concisă.

Tipologie

— *Realiste* (*Moş Nechifor Coţcartitl*, de Ion Creangă; *Hanu Ancuţei*, de M. Sadoveanu);

— *Fantastice* (*Pescarul Amin, în mijlocul-lupilor*, de Vasile Voiculescu);

— *Istorice, mitice, sentimentale* etc.

POVESTIREA REALISTĂ

MIHAIL SADOVEANU

HARALAMBIE (*HANU ANCUŢEI*)

Contextul literar. Haralambie este a doua dintre cele nouă povestiri din *Hanu Ancuţei*, povestiri cuprinse într-un volum a cărui unitate este asigurată prin atmosferă şi prin formula narativă. Criticii literari au stabilit asemănări între această operă sadoveniană şi povestirile din *o mie şi una de nopţi* sau *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer.

Specificul speciei Această povestire este una de tip realist, autorul insistând pe crearea impresiei de autenticitate a faptelor şi apelând la detalii care să facă verosimile evenimentele relatate.

Titlul este numele personajului principal iar tema este constituită de prezentarea unei drame familiale.

Subiectul textului încercarea comisului Ioniţă de a spune cea de-a doua povestire după aceea cu iapa lui Vodă este sortită eşecului fiindcă la cuvânt se înscrie părintele Gherman. Acesta s-a oprit la hanul Ancuţei în drumul său spre biserica marelui mucenic Haralambie.

După ce se prezintă şi închină în cinstea gazdelor şi a celorlalţi oaspeţi, el relateză în ce împrejurări l-a cunoscut, în copilăria sa, pe arnăutul domnesc, Haralambie. Acesta a renunţat la slujba lui, a luat drumul codrului şi a început să facă multe nelegiuiri. Pentru că nu a putut să-l prindă, Vodă Ipsilant i l-a trimis împotrivă pe Gheorghie Leondari, *„om cinstit şi viteaz”*, frate cu Haralambie. Haralambie a fost găsit şi omorât chiar în casa viitorului părinte Gherman. În momentul morţii lui, copilul a înţeles că acesta era tatăl său.

După ce a îndeplinit ordinele domnitorului, Gheorghie Leondari a cerut să fie „lă*sat slobod* la *pământul l*u*i”,* unde, simţind povara crimei pe care a înfăptuit-o, a ridicat o biserică pentru „sufl*etul lui Haralambie”.*

Caracterizarea personajelor

Figura fostului arnăut Haralambie, ajuns tâlhar şi ucigaş la drumul mare, om iute, curajos şi viclean care pe cel „ce *se scula* îm*potriva-i* îl *pălea* cu *hangerul ori* îl *detuna* cu *pistolul până* s-*a zbârlit şi* s-*a mâniat Domnia”,* este descrisă cu emoţie chiar de fiul său, părintele Gherman. Prin viaţa sa, destinată slujirii lui Dumnezeu, călugărul plăteşte de fapt greşelile tatălui, drumul său până la biserica sfântului Haralambie fiind o nouă probă de penitenţă.

Structură – compoziţie. Ca şi alte povestiri din *Hanu Ancuţei*, *Haralambie* este structurată pe două planuri: planul prezentului şi

planul amintirii. În prezent, au loc întâlnirile de la Hanu Ancuţei iar în trecut, se situează drama din copilăria părintelui Gherman care a asistat la prinderea şi la uciderea tatălui său.

Instanţele comunicării. Formal, povestirea prezintă următorul tipar: la început, relatarea se face la persoana a III-a, naratorul fiind omniscient; prin intervenţia părintelui Gherman naraţiunea trece la persoana I. iar în final se revine la perspectiva narativă obiectivă şi la persoana a III-a.

Particularităţi stilistice. Lirismul confesiv şi grav al istorisirii părintelui Gherman, stilul ceremonios pe care îl îmbrăţişează aproape toţi cei care trec pe la Hanu Ancuţei, dar mai ales termenii arhaici, contribuie la crearea unei atmosfere de basm, faptele şi personajele părând a se situa în afara timpului.

Receptare critică

„*Hanu Ancuţei* este capodopera idilicului jovial şi a subtilităţii barbare. Formal, scrierea e un fel de Decameron în care câţiva obişnuiţi ai unui han spun anecdote, în sine foarte indiferente. Esenţială este starea de fericire materială înfăptuită de oaspeţi. Ei trăiesc la modul Canaanului, ospătând numai cu carne friptă şi bând vin, însă după o rânduială care cere iniţiere”.

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române*)

Fragment comentat

„Răza*şul* s-*a arătat mirat* de *povestirea monahului ş-a tăcut cu uimire o vreme.* Dar *după aceea ş*i-*a venit în fire ş*i *ne-a încredinţat că ceea ce vrea s*ă *ne spuie* d*umnealui* e cu *mult mai minunat ş*i *mai* în*fricoşat*”.

Rolul povestitorului este acela de a trezi interesul publicului său şi de a-i menţine vie curiozitatea. Fiecare dintre cei care iau cuvântul caută să obţină în primul rând susţinerea auditoriului. Reacţiile de tăcere, uimire sunt semne ale reuşitei celui care istoriseşte de obicei fapte din trecut pe care se simte însă obligat să le înfăţişeze într-o lumină nouă şi să le facă mai interesante, cu ajutorul imaginaţiei. (E.C.)

FÂNTÂNA DINTRE PLOPI (*HA NU ANCUŢEI*)

Context literar. *Fântâna dintre plopi* este a patra povestire din volumul *Hanu Ancuţei* (1928), capodoperă a lui Mihail Sadoveanu. Cele nouă povestiri ale „romanului” reprezintă, în literatura noastră, exemplul clasic al povestirii cu ramă, procedeu folosit de scriitor şi în

cartea *Divanul persian* (1940).

În literatura universală, modele ale povestirii cu ramă sunt: *O mie şi una de nopţi*, *Decameronul* lui Boccaccio, *Povestiri din Canterbury* de Chaucer.

Specificul speciei. *Fântâna dintre plopi* este o povestire realistă. Printre caracteristicile povestirii realiste se numără crearea impresiei de autentic, de real prin oralitate, detalii, motivarea împrejurărilor etc. Pe de altă parte, timpul povestirii este unul simbolic.

Întâmplările narate au fost trăite de povestitor, motiv pentru care povestirea are caracter autobiografic.

Titlul. *Fântâna dintre plopi* este un titlu simbolic: reprezentând apa, *fântâna* are proprietăţi magice şi, potrivit tradiţiei, este loc de întâlnire între îndrăgostiţi; *plopul* este simbolul singurătăţii. Corelate, cele două simboluri indică locul unei întâmplări dramatice.

Tema este dragostea şi conştiinţa demnităţii umane.

Rezumat

Naraţiunea începe cu întâlnirea, după un sfert de veac, la hanul Ancuţei, dintre comisul Ioniţă din Drăgăneşti şi căpitanul de mazâli Neculai Isac. Observând că prietenul său şi-a pierdut un ochi, comisul îl îndeamnă pe Isac să povestească ce s-a întâmplat.

Căpitanul istoriseşte o întâmplare din tinereţea sa aventuroasă. Pe atunci era *„buiac şi ticălos”* (nechibzuit şi vrednic de milă). Plecat într-o toamnă cu vinuri în ţinutul Sucevei, ajunse la apa Moldovei unde întâlni o mulţime de ţigani. O observă pe Marga *„o fetişcană de optsprezece ani”*, şi ochii ei *„iuţi”* îl tulbură. Întors din călătorie, căpitanul o aşteptă pe Marga la fântâna dintre plopi, aşa cum vorbiseră. îi adusese fetei *„o scurteică de vulpe”*, să-i ţină de cald în nopţile răcoroase. Îndrăgostită şi ea de Neculai Isac, Marga vine la întâlnire şi îşi arată devotamentul pentru el avertizându-l că ţiganii vor să-l jefuiască. În lupta care are loc, un ţigan este omorât, un altul rănit, eroul rămâne fără un ochi, iar Marga este pedepsită de ceilalţi ţigani fiind ucisă şi aruncată în fântână.

Rănit grav, căpitanul înţelege că Marga se sacrificase pentru a-l salva pe el. La sfârşit, moş Leonte Zodierul spune că fântâna nu mai este: *„S-a dărâmat ca toate ale lumii”*.

Structură – compoziţie. Povestirea căpitanului Isac este încadrată în interiorul unei relatări care nu-i aparţine. Fragmentele de

la începutul şi de la sfârşitul *Fântânii dintre plopi* sunt relatate la persoana a III-a, iar povestirea lui Neculai Isac la persoana I. Partea de la început şi cea de la sfârşit reprezintă rama povestirii propriu-zise.

O dată sosit la han, Neculai Isac nu povesteşte imediat. Pentru a crea atmosfera necesară istorisirii se respectă mai întâi un ceremonial, specific naraţiunii sadoveniene.

Intervenţia scriitorului în final (" *Noi gospodarii şi cărăuşii din Ţara-de-Sus am rămas tăcuţi şi mâhniţi*"), observaţia lui moş Leonte şi descrierea căpitanului de mazâli readuc totul *în prezent*.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Autorul nu face distincţie între *acum*, când se povesteşte, şi *atunci*, când a avut loc întâmplarea. Pentru că întâmplările se petrec la han, în acelaşi loc, impresia e de durată. Alături de naratorul care ascultă toate istorisirile, se găsesc doi povestitori: unul aflat deja la han (comisul Ioniţă), celălalt venit şi urmând să istorisească (căpitanul Neculai Isac).

Neculai Isac este un narator-personaj, iar povestirea conţine mărci ale subiectivităţii.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Neculai Isac, căpitanul de mazâli, era din Bălăbăneşti, Tutova. Portretul său e prezentat de narator astfel: „*Era un om ajuns la cărunteţă, dar se ţinea drept şi sprinten pe cal. Purta ciubote de iuft cu turetci nalte ş-un îi ic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint.* [...] *Obrazu-i smad cu mustăcioară tunsă şi barbă rotunjită, deşi ochiul drept strâns şi închis îi dădea ceva trist şi straniu*".

Îndrăgostit de ţigăncuşa Marga, căpitanul e obsedat de imaginea ei. Se întoarce la han s-o întâlnească, nerăbdător, înaintea celorlalţi. îi vorbeşte frumos şi o respectă (" *îi vorbi mângâind-o*"). Întâmplarea tragică prin care trece eroul şi în care el îşi arată curajul îl marchează definitiv: „*Sta împovărat în locul lui, neclintit şi cu capul plecat. Obrazul drept, boţit spre ochiul stors, parcă era încleştat şi pecetluit pe totdeauna într-o durere. I-ar ochiul cel viu, mare şi neguros, privea ţintă în jos în neagra fântână a trecutului*"...

Erou romantic, Neculai Isac păstrează neştearsă amintirea femeii care l-a iubit şi s-a sacrificat pentru el.

Marga se remarcă prin puterea sacrificiului. Ea e conştientă că va fi pedepsită, dar îşi înfrunta destinul.

Particularităţi stilistice. Textul se remarcă prin oralitatea

realizată prin mărci cum ar fi:

— Cuvinte populare, regionale şi arhaisme: *buiac*. *antal*, *bezmetic*, *liotă*, *răstoacă*, *polcă*, *hurmuz*, *carboavă*, *orândă*!

— Fonetisme populare: *und*, *către*, *de-acu*, *încălecat*.

Receptare critică

„Mihail Sadoveanu consacră definitiv povestirea, asigurându-i o participare esenţială şi prestigioasă la viaţa formelor epicului”.

(Ion Vlad, *Povestirea*. *Destinul unei structuri epice*)

„*Hanu Ancuţei* începe, aşadar, cu însăşi imaginea aurului, pentru ca printr-însul, să se scoată din adâncul timpului o atmosferă transfigurată”.

(Edgar Papu, *Din clasicii noştri*)

Fragment semnificativ comentat

„*Eram nemulţămit*. *Calul mergea domol prin ţărâna moale şi eu mă gândeam la fel de fel de lucruri, în care amestecam pe ţigăncuşa cu fusta roşie*. *Cotii după colnic şi dintr-odată mi să înfăţişă, într-o văiugă verde, o fântână cu colac de piatră între patru plopi*. *Era un loc tainic şi singuratic*. *Apa neclintită, aproape de ghildele, avea în ea ceva viu*: *mişcarea măruntă şi necontenită a frunzişurilor*”.

Cel care povesteşte este Neculai Isac, personajul-narator. Naraţiunea e subiectivă, istorisirea e la persoana I. Căpitanul de mazâli rememorează momentele care au urmat după prima întâlnire cu Marga. Obsedat de chipul fetei, îşi aminteşte de fusta ei roşie.

Apare motivul fântânii. Isac o vede pentru prima dată: „*un loc tainic şi singuratic*”. Natura, ca şi la Eminescu, sugerează o stare de spirit: „*Apa neclintită*... *avea în ea ceva viu*: *mişcarea măruntă şi necontenită a frunzişurilor*”.

Elementele de oralitate ale acestui text sunt fonetismele populare (*mulţămit*) şi termenii regionali şi populari (*colnic*, *văiugă*, *ghizdele*). (G.A.)

NEGUSTOR LIPSCAN (*HANU ANCUŢEI*)

Context literar. *Negustor Lipscan* este a şaptea povestire din volumul *Hanu Ancuţei* (1928). Cartea este, ca şi *Divanul persian* (1940), o suită de povestiri în ramă. Prin acest procedeu epic este creat un spaţiu privilegiat în care mai mulţi povestitori (la Sadoveanu, nouă) relatează întâmplări după un anumit ceremonial. În literatura universală, exemplul cel mai cunoscut este *Halima* sau *o mie şi una de*

nopţi, dar procedeul apare şi la scriitori ca Boccaccio, Chaucer, Turgheniev etc.

Specificul speciei. *Negustor Lipscan* este o povestire realistă. Impresia de autentic, de real se realizează prin oralitate, prin detalii şi prin motivarea împrejurărilor. Timpul este fabulos, ca în basme, iar spaţiul este simbolic.

Această povestire nu respectă structura narativă a celorlalte povestiri şi are caracter memorialistic.

Titlul. Titlul textului indică o categorie socială, cea din care făcea parte eroul. Dămian Cristişor.

Tema o constituie descrierea unei călătorii…

Rezumat

După ce este întâmpinat de hangiţă, Ancuţa, şi este poftit să stea lângă foc de către comis, Dămian Cristişor, negustor, se prezintă celor de faţă. Moş Leonte îşi dovedeşte priceperea de zodier, şi spre surprinderea tuturor ghiceşte din ce zodie e călătorul şi de unde vine.

Terminând de ospătat, Dămian Cristişor începe să povestească „*petrecerile*” sale prin ţări străine. Istorisirea sa capătă interes în momentul când spune că a călătorit cu trenul. La întrebarea ciobanului de la Rarău, negustorul explică: „Suni! *un fel de căsuţe pe roate, şi roatele acestor căsuţe se îmbucă pe şine de fier*”. Negustorul a văzut şi alte lucruri de mirare „*prin ţara nemţească*”: „*case cu câte patru şi cinci rânduri*” şi „uli*ţi dintr-o singură bucată de piatră*”*.* Când ajunge să povestească ce-a mâncat şi ce-a băut – cartofi, carne fiartă şi bere –, negustorul lipscan îi dezamăgeşte pe ascultători. Pe-acolo el nu văzuse nici „pu*i la ţâglă*”*,* nici „miei *fript tâl*h*ăreşte şi t*ă*vălit în* mo*jdei*”*, n*ici „crap l*a proţa*p”*, nic*i sarmale, nici vin, ca în Moldova.

Nemţii, după spusele negustorului, au şi alte lucruri bune:

Învăţătura, legea, rânduiala. Numai la întoarcere, după obiceiul pământului, trebuie să dea ploconul vameşilor, unui hoţ, privighetorului, câte un „*baider ras de lână de la India*”.

Povestirea se termină în zgomot de ulcele închinate de toţi „*spre barba cinstitului negustor*”.

Structură – compoziţie. Povestirea e alcătuită din mai multe scene. Istorisirea propriu-zisă, spusă de negustorul lipscan, e întreruptă de pauze narative (povestea cu trenul, cu mâncarea şi băutura, cu cele patru baiedere roşii de lână etc.), în care intervin

ascultătorii şi cer explicaţii. În felul acesta, interesul este pentru mişcarea scenică şi nu pentru întâmplare.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Între autor şi cititor există naratorul, cel care povesteşte întâmplarea şi dă textului caracterul ficţional. Prezenţa naratorului se remarcă prin folosirea persoanei a III-a. Nu autorul povesteşte, deşi el dă această impresie cititorului, pentru a arăta că totul este autentic. Folosirea persoanei I plural („*văzându-ne pe toţi*”, „*noi ne privirăm în tăcere*” etc.) îl aşază pe povestitor printre personaje.

Povestitorul-narator accentuează impresia de real, de autentic.

Caracterizarea personajului

Dămian Cristişor este prezentat de narator astfel: „*un bărbat bărbos cu căciulă şi cu giubea*. *Barba-i era astâmpărată şi rotunjită de foarfece*; *rădea cu obraji plini şi bogaţi de creştin bine hrănit*”.

El reprezintă tagma negustorilor. Moş Leonte îi intuieşte destinul cu precizie şi îl caracterizează: „*se va arăta pururi blajin şi cu prietenie*”.

Abil, hotărât să se ridice „*mai sus*”, negustorul pleacă la Lipsea. Drumul până acolo ni-l arată „*iniţiat*” deja în tainele călătoriei. Observator atent al „*ticăloşiilor nemţeşti*”, călătorul nu-şi pierde cumpătul şi ştie „*să se descurce*” de fiecare dată. Deşi nu-i displac tradiţiile moldoveneşti, Dămian Cristişor admite şi foloasele civilizaţiei: cartea, dreptatea, corectitudinea oamenilor. Spirit echilibrat, mereu zâmbitor, liniştit, negustorul Cristişor este o personalitate aparte printre eroii sadovenieni.

Particularităţi stilistice. Sunt în text multe imagini poetice, care au rolul de a individualiza anumite personaje. Câteva exemple: „*noi îi vedeam numai obrazul lunecând pe trupu-i de umbră*”; „*în glasul ei era un cântec dulce*”; „*glasul ei crescu şi scăzu cu dezmierdări*”; „*hunii Ancuţa ca o hulubiţă*” etc. Aceste precizări aparţin naratorului şi ele sugerează o ceremonie a povestirii, o muzicalitate evocatoare.

Receptare critică

„Capodoperă de un echilibru desăvârşit, muzicală şi unduitoare, gravă şi surâzătoare, în care se armonizează eroicul şi mâhnirea, pasiunea şi resemnarea, accentul polemic şi prietenia...”

(Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveami*)

„... stilul lui Sadoveanu e sobru în fond, dar limba sa e departe

de a fi simplă şi firească, ci e dimpotrivă o limbă specială, elaborată, savantă...”

(Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*)

Fragment semnificativ comentat

„— *Aşa? Şi de mâncat ce-au mâncat? Eu socot, cinstite jupâne Dămian, că te-ai ferit şi de mâţă şi de broască şi de guzgan*.

Ciobanul stupi cu putere într-o parte şi se şterse la gură cu amândouă mănicile tohoarcei.

— *Nu m-am ferit aşa tare, vorbi negustorul, căci n-am prea văzut aceste dihănii*. *Dar cartofe, sodom, şi carne fiartă de porc ori de vacă*.

— *Carne fiartă*?

— *Da, carne fiartă, şi bere de-aceea de care vă spun*.

— *Vra să zică, urmă mazălul, pui la ţăglă n-ai văzut9*

— *Nu prea*.

— *Nici miel fript tâlhăreşte şi tăvălit în mujdei9*

— *Asta nu*.

— *Nici sarmale, nici borş*. *Nici crap la proţap*. [...].

— *Apoi atunci, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate acestea nici nu-mi pasă*! *să rămâie cu trenul lor şi noi cu ţara Moldovei*”.

Descriind ceea ce văzuse în călătoria la Lipsea, Dămian Cristişor trezeşte reacţia ascultătorilor. Oamenii sunt tentaţi să compare obiceiurile de *acolo* cu ceea ce se întâmplă *aici*, în Moldova.

Întrebările repetate sugerează curiozitatea călătorilor aflaţi la han. Nu ştim cine întreabă, interogaţiile sunt scurte, fără comentarii. Relativ la personajele cunoscute, naratorul notează gestul dispreţuitor al ciobanului (” *stupi cu putere într-o parte*”) şi concluzia comisului. Dacă nemţii n-au nici „*pui la ţăglă*”, nici „*miei fript tâlhăreşte şi tewălit în mojdei, nici sarmale, nici borş, nici crap la proţap*”, dar au „*carne fiartă şi bere*” n-au decât să rămână „*cu trenul lor*”, iar „*noi cu ţara Moldovei*”. Acesta este elogiul tradiţiei care, în viziunea lor, a celor de la han, este superioară modernităţii. (G.A.)

POVESTIREA FANTASTICĂ

MIHAILSADOVEANU

BALAURUL (*HANU AIWCUŢEI*)

Contextul literar. *Balaurul* este a treia povestire din volumul *Hanu Ancuţei*, creaţie sadoveniană de maturitate care a fost comparată

cu *Decameronul* lui Boccaccio sau cu *Povestirile din Canterbury* ale lui

Chaucer, dar şi cu istorisirile din *Halima* sau cu opera lui Anton Pann – *Povestea vorbei*. Prin subiectul său, acest text are o perfectă autonomie, dar prin respectarea modelului narativ al povestirii în ramă, printr-o serie de personaje şi prin atmosferă, este similar celorlalte.

Specificul speciei. Balaurul este o povestire fantastică cu un substrat mitic, în care se descrie o întâmplare neobişnuită. Detaliile realiste nu lipsesc, dar timpul şi spaţiul au valoare simbolică, iar personajele sunt învăluite în mister. Evenimentele prezentate pot primi mai multe interpretări, iar deznodământul este imprevizibil.

Titlul. Titlul marchează caracterul fabulos al povestirii şi face referire la subiectul textului.

Tema povestirii este descrierea morţii unui boier, înghiţit de către un balaur.

Subiectul povestirii

Comisul Ioniţă anunţă că va spune o a doua poveste, dar o intervenţie a Ancuţei le stârneşte ascultătorilor curiozitatea pentru o întâmplare la care luase parte ca martor, Leonte Zodierul. În această competiţie a povestitorilor şi a povestirilor contează puterea de fabulaţie a naratorilor-personaje, dar şi capacitatea de a stimula atenţia şi interesul auditoriului. Reuşind să-şi atragă publicul, Leonte Zodierul a câştigat dreptul de a continua ritualul istorisirii. El relatează un episod din trecut la care a asistat şi care l-a impresionat puternic.

Pe vremea când era copil, personajul l-a cunoscut pe Năstasă Balomir, un boier „m*are şi fudul*”*,* care a apelat la ajutorul lui Ifrim Zodierul pentru a afla ce-i spun stelele despre căsătoria sa. Boierul mai fusese însurat de două ori, dar soţiile îi muriseră, neputând să suporte duritatea şi asprimea cu care erau tratate. A treia nevastă, o copilă ca *de 17 ani i*-a ţinut piept cu tărie şi chiar i-a îngenuncheat voinţa.

După vizita pe care Balomir i-a făcut-o zodierului, acesta, ştiindu-i temperamentul violent, a avertizat-o pe Irinuţa care se întorcea de la Roman, împreună cu Alixăndrel, fiul vornicului Vuza. În acea clipă, a apărut şi boierul care a ordonat ca zodierul să fie jupuit de viu şi s-a îndreptat spre soţia sa cu gândul de a o pedepsi. Femeii i-au crescut însă gheare şi în păr i-au apărut corniţe. Se pare că tot ea a chemat şi balaurul, fiinţă fabuloasă”, cu *coada subţire ca un sul negru”.*

Acesta, scoţând „un m*uget ca* o *revărsare de grindină" l-a* prins pe boier", l-a iz*bit", pan ce* I-a *lepădat aproa*pe *mort într*-o *râpă.*

Finalul povestirii este echivoc, singurul care a intuit faptul că Irinuţa este cea care a provocat apariţia balaurului fiind Ifrim Zodierul.

Structură – compoziţie. Povestirea este alcătuită din două secvenţe. Prima nu mai are rolul unei fixări a cadrului şi nu este marcată nici de intervenţia naratorului omniscient, ci este compusă dintr-un dialog între comisul Ioniţă, care se pregăteşte să rostească a doua poveste, şi Leonte Zodierul. Acesta, incitându-i pe ascultători, va prelua rolul de povestitor, a doua parte a textului fiind reprezentată de istorisirea sa.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Unul dintre personajele volumului *Hanu Ancuţei*, Leonte Zodierul devine în această povestire el însuşi, narator. El relatează la persoana I o întâmplare la care a participat în copilărie, alături de tatăl său, Ifrim Zodierul. Caracterul subiectiv al naraţiunii se menţine până la finalul textului.

Caracterizarea personajului

Om năprasnic", în*alt şi în*c*runtat,* cu *o burtă mare cât o coadă* de *păun",* Năstase Balomir este un personaj demonic, mândru, crud şi aspru. Două dintre soţiile sale au murit pe neaşteptate, iar pe cea de-a treia, despre care află că-i este infidelă, boierul este gata să o pedepsească. Impulsiv, nemilos el ordonă ca Ifrim Zodierul să fie jupuit de viu, dar nu apucă să-şi vadă ordinele executate pentru că are parte de o moarte violentă fiind înghiţit de un balaur care apare ca din senin.

Particularităţi stilistice. Principalele trăsături ale stilului

sadovenian în *liana Ancuţei* sunt lirismul şi oralitatea. Limbajul este ceremonios, grav şi sărbătoresc totodată, iar termenii arhaici sau regionali (*cneaghină*, *hift*, *nagaică*, *stupeau*) conferă, istorisirilor valoare emblematică.

Receptare critică

„Cu Mihail Sadoveanu străbatem, ca într-o extraordinară aventură a cunoaşterii, care este şi natura esenţială a povestirii, teritorii intrate definitiv în conştiinţa scriitorului, însetată de descoperiri şi de senzaţionale corespondenţe ale vieţii".

(Ion Vlad, *Cărţile lui Mihail Sadoveanu*)

Fragment semnificativ comentat

„— Fra*ţii mei! a început* cu *mare putere comisul Ioniţă,* şi *s-a*

desfăşurat în picioare cât era de nalt şi de uscat; ade*văr mărturisesc* în *faţa lui Dumnezeu că istorisirea* cuvio*şeniei sale părintelui Gherman mi-a zbârlit părul* s*ub cuşmă;* dar *eu vreau s*ă *vă spun ceva* cu *mult mai minunat* şi *mai în*f*ricoşat!"*

Comisul Ioniţă îndeplineşte rolul unui maestru de ceremonii, el fiind cel care asigură continuitatea competiţiei între naratori, promiţând că va spune o nouă istorisire mai interesantă şi mai înfricoşătoare decât a tuturor celorlalţi. Prin luările sale de cuvânt se delimitează de fapt planul prezentului de planul evocărilor trecutului şi se stabilesc graniţele dintre timpul povestirii şi timpul evenimentelor povestite. (E.C.)

VASILE VOICULESCU

LOSTRIŢA

Context literar. *Lostriţa* este o povestire fantastică, inclusă în volumul postum *Iubire magică* (1966). Ea se aseamănă, ca atmosferă, cu *Ultimul Berevoi* sau *Pescarul Amin*, texte care reactualizează mituri străvechi şi credinţe totemice, pentru a sublinia ideea unităţii dintre oameni şi animale.

Specificul speciei. Fiind o povestire fantastică, întâmplarea narată este neobişnuită şi greu de explicat, în acest fel autorul valorificând mituri, eresuri sau simboluri. Acesta este motivul pentru care povestirea fantastică oferă mai multe posibilităţi de interpretare, bazându-se pe echivoc.

Naraţiunea din *Lostriţa* prezintă o lume arhaică. Acţiunea este localizată pe râul Bistriţa, spaţiu real, în care se inserează fantasticul, în dimensiunea elementelor acvatice. Apa, un simbol primordial al vieţii, devine spaţiul unor întâmplări tainice.

Titlul trimite la simbolul femeii-peşte, numită uneori „ştimă", pe care o întruchipează aici lostriţa, peşte răpitor din apele de munte.

Tema povestirii este dragostea nefirească dintre femeia-peşte şi om.

Rezumat

La începutul naraţiunii se povesteşte o legendă despre *„dracul din baltă"*, o lostriţa uriaşă, care ademenise multă lume şi mulţi se înecaseră în apele Bistriţei, pentru că ea era *„nesătulă de carne de om"*. Un tânăr pescar, Aliman, încearcă să o prindă, dar, de fiecare dată, sălbăticiunea îi scapă din mâini. Dar, de câte ori ea apărea. Aliman avea

spor şi prindea cu uşurinţă peşte.

Într-o primăvară, când ea se arătase din nou, Aliman încercă să o prindă făcând *„un fel de coteţe”* din nuiele, dar totul se dovedi zadarnic. Atunci el plecă într-un sat de pe Neagra, la un vraci bătrân, *„un fel de stăpân al apelor”*. Primind de la el o lostriţa lucrată în lemn, descântată şi vrăjită, Aliman a intrat în Bistriţa şi i-a dat drumul în apă. După un somn adânc, Aliman este trezit de oamenii din sat: Bistriţa se revărsase. Aliman se aruncă în valuri şi salvă o făptură omenească stranie. Hainele i se uscaseră cu repeziciune, ochii îi erau mari, rotunzi. *„Dar reci ca de sticlă”*, iar dinţii – *„ascuţiţi ca la fiare”*. Aliman luă fata acasă şi cei doi, *„pierduţi de fericire”*, trăiesc împreună câteva săptămâni. Într-o zi, fata e luată de mama ei şi Aliman o caută multă vreme, dar în zadar. În cele din urmă flăcăul se logodeşte cu o fată din sat, dar, în timpul nunţii, fiind anunţat că peştele miraculos apăruse. Aliman fugi spre Bistriţa *„ca scos din minţi”*, intră în apa vijelioasă, prinse lostriţa în braţe şi se cufundă cu ea în valuri pentru totdeauna.

Naratorul ne avertizează că întâmplarea e o poveste care, an de an, se îmbogăţeşte cu noi *„adaosuri şi scorniturі”*.

Structură – compoziţie. Proza relatează o întâmplare extraordinară, proiectată în două planuri: real şi fabulos. Oamenii trăiesc într-un spaţiu real, pe Bistriţa, sunt pescari, dar în acest cadru se petrec experienţe fantastice. Povestirea începe cu un basm, printr-un fel de prolog, se continuă cu acţiunea propriu-zisă şi se încheie cu o încercare de explicare a faptelor.

Caracterizarea personajului

Aliman, pescarul *„frumos şi voinic”*, care nu ştia de frica nimănui, încearcă să prindă peştele fermecat, dar cade el însuşi sub vraja lui. Tulburat şi neliniştit, bolnav de dor, el încearcă să prindă lostriţa fie cu undiţa, fie construind capcane sau folosind ritualuri demonice.

Magia se dovedeşte înşelătoare pentru erou. Salvând din apele revărsate ale Bistriţei o fată stranie şi frumoasă, Aliman vrea să se însoare cu ea, dar fata după o vreme dispare. Tânjind după dragostea pierdută, el e de acord să se însoare cu o fată din sat. În timpul ospăţului însă, fiindcă lostriţa reapare, eroul intră în Bistriţa şi piere împreună cu femeia-peşte în adâncuri. Aliman nu este deci decât omul aflat în căutarea idealului, întruchipat aici de animalul totemic. Comparat cu Ahab, căutătorul balenei albe din romanul *Moby Dick* de

Herman Melville, Aliman este un simbol. Dragostea lui neobişnuită se explică doar prin faptul că lostriţa era *blestemată*. Sacrificiul eroului reprezintă intrarea lui în spaţiul matricial, reîntoarcerea în dimensiunea originară.

Particularităţi stilistice. Originalitatea povestirii este susţinută, la nivel lexical, prin termenii populari care conturează un univers arhaic: *bulboane, bucălat*, *duşi în ispită*, *temători*, *hulpavă*, *pestriţat* etc.

Receptare critică

„Nu se pot recepta toate sensurile acestor povestiri dacă nu cunoaştem un strat al folclorului muntenesc, cu o deosebită apetenţă pentru extraordinar şi fantastic”.

(Mihai Ungheanu, *Pădurea de simboluri*)

Fragment semnificativ comentat

„Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. *Dracul de baltă, se ştie, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor, la felurite chipuri*: *de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage călătorul rătăcit la adânc, până la fata şuie care se scaldă în vuitori şi nu-i decât o ştimă vicleană, cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece*. *Pe Bistriţa, Necuratul rânduise de multă vreme o nagodă cu înfăţişare de lostriţa*. *De sus de la izvoare şi până dincolo de Piatra, peştele naibei se arăta când la bulboane, când la şuvoaie, cu cap bucălat de somn, trup şui de şalău şi pielea pestriţată auriu, cu* bobiţe *roşii-ruginii, ca a păstrăvului*”.

Avertismentul de la începutul textului are un dublu rol. În primul rând, autorul ne introduce într-o atmosferă fabuloasă, explicându-ne cum a apărut legenda despre „dr*acul de baltă”,* care, „ne*lipsit dintre oameni* şi *cel mai amăgitor”,* ia chipuri diferite, atrăgându-i în cursă şi înecându-i pe flăcăii neştiutori.

În al doilea rând, localizând întâmplarea pe Bistriţa, scriitorul stabileşte cele două planuri ale naraţiunii, cel real şi cel fantastic, şi îl pregăteşte pe cititor să asiste la o întâmplare extraordinară. (G.A.)

PESCARUL AMIN

Context literar. Opera a fost publicată în volumul *Povestiri* (1966), alături de alte texte ca: *Iubirea magică*. *Sezon mort* sau *Lostriţa*.

Creator al unei proze fantastice, în care realul şi imaginarul interferează, Vasile Voiculescu se situează din punct de vedere estetic alături de Ion Luca Caragiale, Gala Galaction sau Mircea Eliade.

Specificul speciei. Fiind o povestire fantastică, acţiunea este plasată la limita dintre natural şi supranatural, faptele fiind insolite, stranii, senzaţionale, iar graniţele real-ireal sunt desfiinţate. Timpul este anulat şi se face migrarea în alte spaţii. Nuvela fantastică cuprinde elemente mistice şi filosofice.

Cadrul descris stă sub semnul unui fabulos de origine magico-folclorică, care sugerează o realitate primordială. Eroul are o structură ambiguă (om şi animal).

Ca şi în alte texte (*Schimnicul*, *Ultimul Berevoi*) titlul îl indică pe eroul principal.

Tema este dispariţia lumii magice.

Rezumat

Acţiunea e plasată primăvara. Alături de o brigadă de pescari, Amin participă la prinderea unui morun uriaş rătăcit din apele Dunării. El se opune soluţiei alese de inginerul piscicol de a dinamita balta. Amintindu-şi de învăţămintele preluate de la bunicul lui. Amin înţelege că trebuie să respecte tradiţia neamului său de a nu prinde moruni. Rămas singur. Amin se regăseşte pe sine, se scufundă în apă şi dă la o parte bolovanii care închideau capcana. Coborârea în adâncuri înseamnă pentru el ieşirea din real şi regăsirea paradisului acvatic pierdut. În frunte cu morunul uriaş, Amin dispare conducând „al*aiul fabulos a*l *peştilor”* spre apele fluviului.

Structură – compoziţie. Povestirea începe cu un prolog, procedeu pe care îl regăsim în *Lostriţa*, *Iubire magică*, *în mijlocul lupilor* etc. Este o precizare a temei. Suntem avertizaţi că urmează o întâmplare stranie, neobişnuită, proiectată în anistoric Realul este numai punctul de plecare, iaF „Du*nărea*”, pu*hoaiele nebune*”, vr*emea pescuitului”,* ba*lta PociovelIştii”* sunt semnele lui. Naraţiunea evoluează spre fabulos prin rit, magie şi iraţional.

Epilogul este voit ambiguu, prin notaţia scriitorului: *„Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp*. *Morunul se ivise ameninţător*. *Când se înfipse în gaura neîncăpătoare şi se opinti, luă cu el în piept pe Amin, cu care porni vijelios peste gardul care se prăvăli*”.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Autorul este atras de neobişnuit, de senzaţional. Naratorul povesteşte întâmplarea aşa cum o cunoaşte, din afară, fără a se implica. Personajul este cel care trăieşte acea lume arhaică din interior. El are trăsăturile imaginate de

autor. Cititorul, deşi avertizat că întâmplarea este senzaţională, nu-şi poate explica raţional finalul.

Caracterizarea personajului

Amin face parte dintr-o familie de pescari, care, din vechime, stăpânise aproape întreaga baltă a Pocioveliştii. Schimbându-se orânduirea. Amin ajunge din stăpân paznic. Eroul are o structură ambiguă, ca de amfibie: *„Înalt, şui, cu pieptul mare, ieşit înainte şi umflat pe lături... cu braţe lungi şi palme late ca nişte lopecioare... el se scurtează şi se lungeşte în apă, zvâcnind ca broasca... Pielea de pe el, lunecoasă, nu are fire de păr, moştenire din moşi strămoşi a neamului Aminilor care s-ar zice că s-ar fi trăgând din peşti"*.

Portretul lui, ca şi cel al lui Aliman din *Lostriţa*, arată legătura străveche dintre om şi animalul protector, strămoşul său zoomorf. Strămoşul lui Amin este legendarul morun. Înţelegând că prinderea morunului profanează un obicei sacru, Amin se sacrifică, moare voluntar şi renaşte în legendă.

Particularităţi stilistice. Lexicul este selectat din fondul uzual, adesea însă din cel regional şi arhaic. Iată câteva exemple din portretul lui Amin: *„şui"...îmborţoşată"*, *„aşijderi"*, *„mădulare"*, *leoarcă"*, *„îs"*. Aglomerarea detaliilor, frecvenţa substantivelor şi a adjectivelor, epitetele în lanţ, hiperbola, simbolurile, alegoria omului-peşte, referinţele la mitic sunt alte trăsături ale acestei naraţiuni.

Receptare critică

„Voiculescu nu se abate de la compoziţia povestirii – oficiată atât de frecvent înaintea sa. Aduce în schimb o lume şi o viziune încărcată de poezie în câteva povestiri concepute într-un singur registru foarte întins, sub semnul unei veritabile «mitologii a vieţii româneşti»".

(Ion Vlad, *Descoperirea operei*)

„Nu se pot recepta total sensurile acestor povestiri dacă nu cunoaştem un strat al folclorului muntenesc, cu o deosebită apetenţă pentru extraordinar şi fantastic".

(Mihai Ungheanu, *Pădurea de simboluri*)

Fragment semnificativ comentat

„Se înăbuşea. Ieşi, luă o unealtă, îşi umplu din nou băşicele plămânilor şi ale pântecului şi se afundă în acelaşi loc. Dărâmă, sparse, rupse şi făcut o gaură în gardul bătut de toată greutatea gârlei. Şi odată

cu povara apelor care năvăli pe spărtură şi-i smulse mâinile, îl covârşi şuvoiul de peşti zbucniţi peste el. Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp? Morunul se ivise ameninţător. Când se înfipse în gaura neîncăpătoare şi se opinti, luă cu el în piept pe Amin, cu care porni vijelios peste gardul care se prăvăli.

Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând în piept pe strănepotul său pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna omul”.

Ca şi în alte povestiri (*Lostriţa, în mijlocul lupilor*), în *Pescarul Amin* scriitorul ilustrează concepţia mitică a omului arhaic.

Acest fragment este deznodământul textului. Despre neamul Aminilor se spunea „că *s-ar trage din peşti*” şi Amin însuşi avea în înfăţişarea lui „ceva *de mar*e *amfibie”.*

Când morunul uriaş cade în captivitate, pescarul îşi aminteşte de o poveste spusă de bunicul său: morunii sunt protectorii oamenilor şi prinderea lor este interzisă prin lege.

Atunci când inginerul vrea să dinamiteze balta pentru a prinde morunul, Amin se hotărăşte să se sacrifice. El trebuie să se împotrivească răului, să-şi salveze strămoşul. El intră în apă, ca într-un botez, într-un gest de regăsire a originilor, contopindu-se astfel cu naturalul.

Numele pescarului Amin, este simbolic şi sugerează împlinirea voinţei divine sau întărirea ei: „*aşa să fie*”. (G.A.)

ÎN MIJLOCUL LUPILOR

Context literar. *În mijlocul lupilor* datează din 1947 şi este înrudită tematic cu *Ultimul Berevoi*, *Pescarul Amin*, *Lostriţa* etc. Specificul speciei. *În mijlocul lupilor* este o povestire fantastică.

Întâmplarea narată într-un astfel de text e neobişnuită şi greu de explicat, în acest fel autorul valorificând mituri, eresuri sau simboluri. Acesta este motivul pentru care povestirea fantastică oferă mai multe posibilităţi de interpretare, bazându-se pe echivoc.

Din punctul de vedere al construcţiei, textul este o povestire cu ramă, iar în ceea ce priveşte conţinutul *în mijlocul lupilor* prezintă conflictul dintre lumea arhaică şi cea modernă.

Titlul indică *punctul culminant* al istorisirii: judecătorul ajunge „*în mijlocul lupilor*”, experienţă magică prin care el află despre o lume

dispărută.

Tema este dispariţia lumii arhaice.

Rezumat

Cadrul reprezintă o conversaţie între gazdă şi mai mulţi invitaţi pe tema vânătorii, care, din vechime şi până astăzi, a decăzut.

Un magistrat, fost judecător de pace într-un ocol rural, povesteşte o întâmplare ale cărei rosturi le înţelege abia acum.

Într-o zi el achitase un ţăran învinuit că vânase o căprioară în sezonul interzis. Ţăranul se apărase susţinând că el scosese căprioara din ghearele unor lupi care o încolţiseră. Sătenii spuneau însă că omul, mare vrăjitor de lupi, folosea animalele ca un stăpân, în folosul său.

Ixr Morul, curios, începe să-l cerceteze pe cel numit Luparul. L-a

afara satului, trăind singur, ca un sihastru. Luparul îi

„E că înţelege graiul lupilor.

Sfântului Andrei, Luparul l-a invitat pe judecător să-i arate meşteşugul lui la lupi. După ce s-au urcat amândoi într-un tu fan *„crenguros”*, Luparul a început să buciume, lupii s-au apropiat şi-au început să dănţuiască. Îngheţat, judecătorul căzu din copac. Luparul sări după el în mijlocul lupilor. Încercând să-l salveze, el începu să emită din degete şi din ochii căscaţi un fel de materie fosforescentă *„ca la licurici”*, iar din el un miros nesuferit „cu *o tărie* de *neînvins”.* Cu gura într-o oală. scoţând sunete scurte şi poruncitoare, Luparul reuşi să-i îndepărteze pe lupi.

A doua zi, judecătorul se trezi în patul său din odaia de culcare. Numai durerea de la glezna scrântită, atunci când căzuse din tufan, era o dovadă că nu visase.

Mutat la Bucureşti, judecătorul nu mai ştie nimic despre Lupar. Încercând acum să-şi explice întâmplarea, povestitorul crede că văpaia aceea era un „fl*uid magic”,* prin care magul primitiv reuşise să alunge primejdia.

Structură – compoziţie. Povestirea se aseamănă cu povestirile în ramă ale lui Sadoveanu din *Hanii Ancuţei*. Naraţiunea propriu-zisă este precedată de o descriere a cadrului în care este povestită întâmplarea şi se revine la acest cadru în final. Povestirea începe cu o *punere* în *temă* şi se termină cu o explicaţie a naratorului şi alta a unui prieten.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Autorul a creat un personaj-narator, ca argument că întâmplarea este reală.

Povestitorul însuşi, în mai multe rânduri, face, ca şi cititorul, eforturi pentru a înţelege ce s-a petrecut. Perspectiva judecătorului asupra faptelor este subiectivă; de aceea în final se presupun două soluţii.

Caracterizarea personajului

Luparul este descris de către personajul-narator astfel: „*Era un bătrân verde, uscat, înalt şi ciolănos, posomorât, dar cu o privire arzătoare, părul des căzut pe frunte şi mâinile lăţite, cu degete răşchirate ca nişte labe. Chipul măsliniu şi prelung, spânatic, abia* (*arcuit pe sub fălci de o zgardă de barbă rară şi ţepoasă, avea ceva tainic, trist şi totodată vehement în el*”.

Personajul este prezentat prin pluriperspectivism. Sătenii îl izolează, considerându-l un spirit malefic, care se foloseşte de puterea sa asupra lupilor. Acolo unde trăieşte izolat, Luparul e mai aproape de sălbăticie. De altfel, portretul său fizic îl prezintă ca o simbioză între uman şi animal.

După ce ascultă confesiunea lui Luparul şi trece prin experienţa de iniţiere din noaptea Sfântului Andrei, asistând la un fel de magie, judecătorul încearcă să găsească explicaţii. Luparul, „*magulprimitiv*”, îi apare acum ca arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, stăpân pe o „*formidabilă activitate în duh, pe care noi nu o mai putem săvârşi*”.

Particularităţi stilistice. În text apar termeni populari (*a mursăca*, *năimi*, *bundă*), învechiţi (*speluncă*), regionali (*cotolan*), neologisme (*lombrozian*, *paria*, *arhetip*) care reprezintă cele două niveluri ale naraţiunii: cel arhaic şi cel modern.

Receptare critică

„Nu se pot recepta total sensurile acestor povestiri dacă nu cunoaştem un strat al folclorului muntenesc, cu o deosebită apetenţă pentru extraordinar şi fantastic”.

(Mihai Ungheanu. *Pădurea de simboluri*)

Fragment semnificativ comentat

„*Şi stăm acolo în spatele lui, trăgând adânc în piept mirosul descântat cu care biruia fiarele şi căruia îi simţeam acum toată puterea magică. Mâinile lui urmau să împrăştie, mai ales din degete. văpaia fosforescentă, pe care o vedeam dincolo de el în faţă, când întindea şi juca bâta către bestiile ce dau îndărăt pas cu pas şi se trăgeau dinaintea lui.*

După câteva șovăiri, hăiticul se dete bătut. Cumpăna magică era să nu curgă sânge. O singură picătură, de la om sau de la fiare, și vraja se spărgea. Nimic n-ar mai fi oprit catastrofa. Dar Lupanii izbutise...

Urlete din ce în ce mai depărtate, mai înăbușite de zăbranicul lunii și al tăcerii se pierdeau în tainele de dincolo de zarea noastră. Pe urmă nu mai știu...”

Fragmentul prezintă momentul în care personajul-narator, căzut în mijlocul lupilor, este salvat de Lupar. Acesta stăpânește *„hăiticul”* prin trei elemente magice: *„mirosul descântat”*, mâinile care împrăștiau *„văpaia fosforescentă”* și bâta. Luparul trebuia să respecte și *„o regulă”*, aceea de a nu curge sânge, pentru că altfel vraja *se spărgea”*.

Este o. scenă în care miracolul de tip arhaic își demonstrează – în viziunea naratorului – forța, eficiența.

La contactul dintre două lumi (*„zarea noastră”* și *„tainele de dincolo”*), Luparul păstrează încă ritualuri magice, moștenite de la strămoși.

Finalul este deschis. După ce trece prin această *„realitate mitică”*, trăind în trecut, naratorul însuși acceptă iraționalul, misterul întâmplării. (G.A.)

NUVELA

Nuvela (din fr. *nouvelle*, *novella* = „noutate, nuvelă”) este o specie a genului epic în proză, cu o acțiune mai amplă decât a schiței sau a povestirii, cu o structură mai completă și personaje mai numeroase.

Caracteristicile speciei. Dimensiunea textului este variabilă: există nuvele de câteva pagini (*Calul* de Marin Preda), apropiate de povestire, și nuvele de peste o sută de pagini (*Moara cu noroc* de Ioan Slavici), un fel de „mici romane”.

Personajele sunt caractere deja formate la începutul acțiunii și își dezvăluie personalitatea în situații conflictuale. Timpul și spațiul sunt clar determinate.

Naratorul nu se implică, în general, în acțiune, fiind detașat de personaje.

Tipologia nuvelei

— Nuvelă istorică: *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi;

— Nuvelă psihologică: *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, *Calul* de Marin Preda;

— Nuvelă fantastică: *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu, *La ţigănci* şi *Nopţi la Serampore* de Mircea Eliade, *La hanul lui Mân/oală* de Ion Luca Caragiale.

NUVELA ISTORICĂ

COSTACHE NEGRUZZI

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL

Context literar. Nuvela *Alexandru Lăpuşneanul* – opera fundamentală a scriitorului – a apărut în primul număr al „*Daciei literare*” (1840) şi reprezintă o ilustrare a programului iniţiat de Mihail Kogălniceanu în *Introducţie*... Nuvela a reprezentat un model pentru scriitori ca: Dimitrie Bolintineanu, Alexandru Odobescu sau Bogdan Petriceicu Haşdeu.

Specificul speciei. Fiind o nuvelă istorică, faptele evocate sunt verosimile, iar cronologia este lineară. Acţiunea gravitează în jurul personajului principal, al cărui nume indică, de obicei, titlul nuvelei. Scriitorul reconstituie atmosfera epocii sau „culoarea locală”. Construcţia este concentrată, dramatică.

Sursele de inspiraţie sunt: cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin, legendele lui Ion Neculce şi creaţiile folclorice, dar unele date reale sunt modificate în scop artistic. Acţiunea este condensată. Viziunea este preponderent romantică.

Titlul. Nuvela poartă numele domnitorului Alexandru Lăpuşneanul, venit la a doua domnie, în jurul lui concentrându-se întreaga acţiune.

Tema este istoria.

Rezumat

Alexandru Lăpuşneanul revine în Moldova la a doua domnie (1564-1569), după ce pierduse tronul în urma trădării boierilor. Aceiaşi boieri îl întâmpină acum la graniţă: vornicul Motoc.

postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc şi Stroici. Ei vor să-l convingă să renunţe la tron, pentru că norodul nu-l vrea.

Mânios, Lăpuşneanul răspunde că îşi va urma drumul-Speriat de ameninţările lui, Motoc îi cade în genunchi şi-l roagă pe domn să-l cruţe. Ajuns la tron. Lăpuşneanul trece la pedepsirea boierilor, luându-le averile şi tăindu-le capul. Doamna Ruxanda, soţia lui

Lăpuşneanul, înspăimântată de cruzimea soţului ei, îl roagă să înceteze cu omorurile, fiind impresionată de cuvintele văduvei unei boier ucis. Alexandru-vodă îi promite *„un leac de frică”*.

Domnul dă de ştire boierilor să se întâlnească la slujba de la Mitropolie, după care îi invită să prânzească la curte, pentru a se împăca.

Spre sfârşitul ospăţului însă, slujitorii scot jungherele şi-i omoară pe toţi boierii.

Lăpuşneanul pune apoi să se reteze capetele celor ucişi şi le aşază sub formă de piramidă. Chemată să vadă leacul de frică promis, doamna Ruxanda leşină.

Auzind larmă la curte, norodul se strânge la porţile cetăţii. Pentru că mulţimea începe să strige numele lui Motoc, Lăpuşneanul profită de această situaţie şi-l dă pe vornic în mâinile oamenilor scăpând de un intrigant periculos.

Timp de patru ani, Lăpuşneanul îşi respectă promisiunea făcută doamnei Ruxanda şi nu mai ucide niciun boier. Se simte ameninţat de boierii Spancioc şi Storici, pe care nu reuşise să-i prindă. Se mută în cetatea Hotinului „un*de se* îm*bolnăveşte de lingoare”.* l\ cheamă pe mitropolitul Teofan ca să-l călugărească, având mustrări pentru cruzimile înfăptuite. Lăpuşneanul cade în leşin, apoi trezindu-se şi văzându-se îmbrăcat în rasa călugărească, se mânie şi-i ameninţă pe cei prezenţi cu moartea, inclusiv pe soţia şi pe fiul său.

La sfatul lui Spancioc, venit pentru a se răzbuna, doamna Ruxanda îi pune soţului ei otravă în băutură. Domnitorul moare în chinuri groaznice.

Structură – compoziţie. Nuvela are o compoziţie riguroasă. Fiecare dintre cele patru capitole este precedat de câte un moto care esenţializează faptele relatate:

I. – „Da*că voi* nu *mă vreţi,* eu *vă vreau!”* – simbolizează voinţa domnitorului de a recâştiga tronul cu orice p-reţ;

II. – *„Ai să dai seamă, Doamnă*!*”* – conţine avertismentul adresai doamnei Ruxandra de văduva unuia dintre boierii ucişi de către

Lăpuşneanul;

III. – *„Capul lui Moţoc vrem*!*”* – sunt chiar cuvintele mulţimii care-l acuză pe vornic de fărădelegile domnitorului;

IV. – „De *mă voi scula,* pre *mulţi am să popesc şi eu...* „–

reprezintă ameninţarea rostită de Lăpuşneanul la adresa celor care-l călugăriseră.

— Cele patru capitole pot fi socotite componentele subiectului: expoziţia, intriga, punctul culminant şi deznodământul.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Autorul dă dovadă de obiectivitate. Cel care prezintă faptele este naratorul omniscient. El domină universul operei, ştie totul despre personajele sale, despre întâmplări trecute sau viitoare, putând dezvălui chiar gândurile ascunse ale personajului. Omniscienţa naratorului se realizează fie prin intervenţii directe, fie prin comentarii neutre. Naraţiunea este aici la persoana a III-a iar personajele ni se prezintă prin faptele, vorbele şi gesturile lor. Intervenţiile directe ale naratorului sunt puţine. Foarte rar, naratorul caracterizează ceva sau pe cineva. Indicăm două excepţii de la stilul obiectiv: despre cuvântarea domnitorului în biserică, naratorul spune că a fost *„deşănţată”,* iar în timpul măcelului de la curte el notează: „er*a groază a privi această scenă sângeroasă”.*

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Creaţie romantica, figura lui Alexandru Lăpuşneanul întruchipează domnitorul feudal, crud şi tiran.

Primind solia boierilor, la intrarea în ţară, el îşi arată de la început duritatea caracterului: „*Nu ştiu cine mă opreşte să mt-ţi sfărâm măselele din gură cu buzduganul acesta*... „îi spune el lui Spancioc. Atitudinea lui vindicativă nu este nemotivată: fusese trădat chiar de boierii care-i juraseră credinţă. De aici şi ameninţarea adresată lor direct: „*Voi mulgeţi laptele ţării, dar a venit vremea să vă mulg şi eu pe voi*”.

Frământarea interioară, complexitatea gândurilor personajului sunt ilustrate de gesturile sale, de mimică şi de atitudinea faţă de ceilalţi. Domnitorul trece repede de la zâmbetul silit la furie (ochii *„scânţiară ca un fulger*”) şi apoi la râsul satanic. („Râ*dea:* muş*chii i* s*e suceau* în *râsul acesta* şi *ochii lui*... cl*ipeau”*).

Personaj machiavelic, Lăpuşneanul ştie să-i folosească pe ceilalţi în favoarea sa. Îl acceptă pe Motoc ca să-l mai „uş*ureze* d*e blăstămurile norodului”,* aşa cum se căsătorise cu Ruxanda, fiica lui Petru Rareş, „ca *să atragă inimile norodului”.*

Cuvântarea lui din capitolul III este un model de ipocrizie. Abil,

el le promite boierilor împăcarea şi-i invită la ospăţ pentru a le adormi vigilenţa-intenţionând însă să-i ucidă.

Preferinţa protagonistului pentru crimă şi pentru scenele violente, groteşti (omorârea boierilor, piramida de capete prin care dă *„leac de frică”* doamnei Ruxanda) şi predarea lui Motoc în mâinile mulţimii fac din Alexandru Lăpuşneanul un sadic.

George Călinescu găsea că eroul principal al nuvelei are *„o semnificaţie superioară”*. Celelalte personaje sunt secundare (doamna Ruxanda) sau episodice (Motoc, Spancioc, Stroici). Ele sunt caracterizate rapid de scriitor, uneori prin vorbele lui Lăpuşneanul: doamna Ruxanda e *„gingaşă”…miloasă şi impresionabilă”*. Motoc e *„învechit în zile rele”*, Spancioc arată „iu*bire de moşie”,* iar Stroici „nu *ştie ce* e îm*bunarea şi* m*inciuna”.*

Negruzzi este primul scriitor român care prezintă personajul colectiv, mulţimea adunată la porţile cetăţii. Psihologia gloatei este confuză. Întrebaţi de armaş ce vor, oamenii sunt derutaţi, dar, imediat ce cineva rosteşte numele lui Motoc, toată mânia se revarsă asupra lui.

Între Lăpuşneanul şi boieri relaţiile sunt conflictuale.

Conflictul (din fr. *conflict*; lat. *conflictus* = „şoc, izbire”) desemnează în critica literară un dezacord, o luptă între două sau mai multe personaje.

Particularităţi stilistice. În nuvelă se pot identifica elemente clasice, romantice şi realiste. Clasice sunt: echilibrul părţilor, compoziţia riguroasă, subiectul concis, atitudinea moralizatoare a autorului. Romantismul nuvelei este dat, în primul rând, de caracterul excepţional al lui Lăpuşneanul, pus în situaţii neobişnuite sau dramatice.

Termenul de scenă (sau de episod), defineşte o singură întâmplare, o acţiune secundară în raport cu acţiunea principală.

Scenele romantice sunt numeroase în nuvelă (disputa din cort cu solia boierilor, scena uciderii boierilor la ospăţ, moartea tragică a domnului etc.) şi ele contribuie la caracterizarea eroului principal.

Elemente realiste sunt: obiectivitatea, descrierea vestimentaţiei, a interioarelor, a mâncărilor.

Limbajul scriitorului se remarcă prin concizie şi lipsa digresiunilor.

Tudor Vianu a remarcat importanţa scenelor dialogate în

această narațiune, scriitorul având intenția de a prezenta și nu de a povesti. Folosirea imperfectului indicativ, chiar și acolo unde întâmplarea e instantanee („*Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce*") arată intenția scriitorului de a desfășura totul înaintea ochilor noștri.

Pentru a dramatiza acțiunea, scriitorul folosește adesea pauza descriptivă. Pauza este de fapt o întrerupere a narațiunii, scriitorul introducând o descriere (de personaj, de atmosferă, de vestimentație etc.) care, apărând într-un moment de maximă tensiune, o prelungește.

De exemplu, în capitolul II, înaintea întâlnirii dintre doamna Ruxanda și Lăpușneanul, narațiunea se întrerupe pentru a ni se prezenta într-o pauză descriptivă, portretul doamnei: vestimentația, figura, starea de spirit („*tristă și tânjitoare*").

În limbaj, se observă prezența arhaismelor: *cabaniță*, *benișel*, *felendreș*, *lefeciu*, *dai die*, *de istov*, *a zapcii* etc.

Receptare critică

„Lăpușneanul e un damnat, osândit de Providență, să verse sânge și să năzuie spre mântuire". (George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

„Nuvela *Alexandru Lăpușneanul* comportă din romantism doar apelul la cronici și elecțiunea figurii teribil extravagante a personajului. Nimic din Walter Scott în viziunea și tratarea subiectului".

(Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*)

Fragment semnificativ comentat

„— *Dar, milostive doamne, nu-i asculta pre niște proști, pre niște mojici*. *Pune să deie cu tunurile într-înșii*… *Să moară toți*. *Eu sunt boier mare*; *ei sunt niște proști*!

— *Proști, dar mulți, răspunse Lăpușneanul cu sânge rece*; *să omor o mulțime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat*? *Judecă dumneata singur*. *Du-te de mori pentru binele moșiei dumitale, cum ziceai însuți când îmi spuneai că nu mă vrea, nici mă iubește țara*. *Sunt bucuros că-ți răsplătește norodul pentru slujba ce mi-ai făcut, vânzându-mi oastea lui Anton Sechele, și mai pe urmă lăsându-mă și trecând în partea Tomșii*".

Fragmentul citat face parte din capitolul III, „Capul lui Moțoc *vrem*". Ajunsă la porțile cetății, după un moment de derută, mulțimea cere capul vornicului Motoc, dar acesta îl roagă pe Lăpușneanul să-l apere. „*Pune să deie cu tunurile într-înșii*", zice el, pentru că „*sunt niște proști*".

Răspunsul ironic al domnitorului *„Proşti, dar mulţi”* sugerează forţa mulţimii, pe care Lăpuşneanul o apreciază. Domnitorul se va folosi cu abilitate de cei proşti, dar mulţi, pentru a-şi duce la îndeplinire planul de a scăpa de un intrigant periculos.

De altfel, atunci când fusese întâmpinat de boieri la venirea în ţară, Lăpuşneanul îl acceptase pe Motoc în anturajul său, pentru a-l *„uşura de blăstemurile norodului”*. (G.A.)

NUVELA FANTASTICĂ

MIHAI EMINESCU

SĂRMANUL DI ON IS

Context literar. Nuvela a fost citită mai întâi la *„Junimea”* şi ulterior a fost publicată în *„Convorbiri literare”*, în numărul din decembrie 1872 – ianuarie 1873.

Specificul speciei. Din punctul de vedere al conţinutului, *Sărmanul Dionis* este o nuvelă fantastică: acţiunea este plasată la limita dintre natural şi supranatural, faptele insolite, stranii, senzaţionale, iar graniţele real-ireal sunt desfiinţate. Timpul este anulat şi se face migrarea în alte spaţii. Nuvela fantastică cuprinde elemente mistice şi filosofice.

Sărmanul Dionis este o nuvelă romantică, fantastică şi filosofică, compusă într-o viziune inedită. În comparaţie cu scriitori că E.T.A. Hoffmann, Adalbert von Chamisso sau Edgar Allan Poe, autori de nuvele terifiante şi spectaculoase, Mihai Eminescu pune accentul pe meditaţia asupra existenţei, fantasticul fiind la el numai o formă a poeticului.

Principala caracteristică a textului este narativul de tip romantic în care sunt inserate lungi pasaje descriptive. Personajele-simbol sunt creaţii excepţionale, titanice şi demonice, iar limbajul este evocator, pictural şi expresiv. Realitatea interferează cu fantasticul, filosofia cu experienţa spirituală, fiind valorificate original modelele din literatura europeană.

Titlul. Numele eroului, Dionis, trimite la miticul Dionysos, zeul grec al viei şi al vinului, al petrecerilor şi bunei dispoziţii. Epitetul *„sărman”* sugerează nefericirea lui Dionisos, cauzată de eşecul aspiraţiei sale de a atinge absolutul în cunoaştere.

Aşadar, titlul nuvelei, bazat pe o antiteză, este o ironie la adresa eroului.

Tema. În esenţă, nuvela dezvoltă ideea condiţiei omului de geniu în raport cu timpul şi cu societatea. Transmigraţia sufletelor (concepţie religioasă potrivit căreia sufletul ar trece, după moarte, în alt corp) şi metempsihoză (concepţie mistică conform căreia, în vederea purificării, sufletul ar parcurge, după moarte, un lung şir de reîncarnări succesive în animale, plante şi oameni) sunt teme tipic romantice, cărora Eminescu le dă interpretări proprii. El porneşte de la Kant pentru a demonstra caracterul subiectiv al reprezentărilor noastre despre lume, spaţiu şi timp, dar valorifică şi o idee a lui Schopenhauer, conform căreia spaţiul şi timpul sunt manifestări ale substanţei care se regenerează veşnic. Ea este alcătuită din modele eterne sau „arhei", umbre ale individului fizic.

Visul şi realitatea sunt considerate forme ale aceluiaşi fenomen. Prin vis omul poate ieşi din timp şi din spaţiu, poate deveni „arheu", trăind simultan formele sale trecute sau viitoare întrupate în esenţa veşnică.

Rezumat

Eroul, tânărul Dionis, având aproape 18 ani, este un modest copist cu o existenţă materială precară.

Acţiunea începe într-o seară ploioasă de toamnă, în Bucureşti. După ce intră într-o cafenea să se usuce, Dionis pleacă la miezul nopţii spre locuinţa sa", o *cameră înaltă, spaţioasă* şi *goală",* aflată într-o casă veche, aşezată în mijlocul unei grădini pustii.

Pe peretele camerei se afla un portret de tinereţe al tatălui său, de o rară frumuseţe, în care eroul îşi descoperise propriile-i trăsături.

Tatăl său, descendentul unei familii aristocrate, se îndrăgostise de fiica unui bătrân preot, Maria. Din legătura lor se născuse Dionis, crescut numai de mama sa, după moartea timpurie a tatălui într-un spital de alienaţi.

Pasionat de lectura cărţilor vechi, eroul se adânceşte apoi în descifrarea unei cărţi de astrologie împrumutată de la anticarul Riven.

Privind „*păienjenişul de linii roşii*" din text şi punând degetul în centrul lor, Dionis se transpune în vremea lui Alexandru cel Bun, sub chipul călugărului Dan, elev al maestrului Ruben de la Academia din Socola.

Călugărul Dan are revelaţia de a fi trăit în viitor, sub numele de Dionis, şi îi povesteşte dascălului său, Ruben, această trăire. Ruben îl

îndeamnă să continue experienţa şi îi explică teoria metempsihozei, arătându-i deosebirea dintre Dumnezeu şi om. Dumnezeu e *„vremea însăşi”*, iar omul este numai *„un loc în vreme”*, veşnic fiind doar sufletul omului. Omul şi umbra lui îşi pot schimba firile pentru o vreme şi atunci, înzestrat cu veşnicie, omul capătă o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu, iar voinţele i se realizează după gândirea lui.

Reîntors în chilia sa, călugărul Dan se gândeşte mai întâi la Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn. Apoi el deschide cartea lui Zoroastru. O carte veche care cuprindea tainele astrologiei. Întorcând şapte foi şi apoi încă şapte, umbra lui se desprinde de pe perete, sare jos şi-i propune să-şi schimbe stările: ea să devină om de rând, iar el etern, atotştiutor şi atotputernic. Umbra îi sugerează să plece în călătorie cu iubita, în orice spaţiu, luând cu el şi pământul, prefăcut într-un mărgăritar aninat de salba iubitei sale.

Ajuns pe Lună, împreună cu Maria, Dan trăieşte clipe de fericire edenică. Visul lor e însă mereu tulburat de un triunghi în care se află un ochi de foc, având deasupra un proverb într-o arabă străveche, încercând să dezlege enigma, Dan observă că între gândirea lui şi viaţa îngerilor se stabilise o armonie. Deşi îngerii îl avertizează că există multe întrebări fără răspuns, în Dan se zămisleşte credinţa că el este forţa Universului, Dumnezeu însuşi.

Această idee profanatoare duce la destrămarea magiei. Dionis se trezeşte din somn, dându-şi seama că adormise în grădina cu flori împrospătate de ploaie. La fereastra casei de peste drum el zăreşte chipul blond al unei fete pe care o identifică în persoana Mariei din visurile sale. El îi trimite fetei o scrisoare plină de pasiune şi cade într-un leşin adânc.

Salvat de la boală de tatăl Mariei, care îşi dă seama de originea sa aristocratică, Dionis se căsătoreşte cu fata.

Nuvela se încheie cu o întrebare retorică: *„Cine-este omul adevărat al acestor întâmplări*: *Dan sau Dionis*?”

Structură – compoziţie. Compoziţional, nuvela este alcătuită din două nuclee epice: primul conţine povestea lui Dionis, copistul din secolul al XIX-lea, celălalt – pe cea a călugărului Dan, din veacul al XVI-lea.

Acţiunea se concentrează asupra lui Dionis, a cărui aventură fantastică, în spaţiu şi timp, este supusă canoanelor romantice.

La scriitorii romantici, deci şi la Eminescu, fantasticul se bazează pe elemente de ambiguitate, cum sunt: somnul, visul, dublul, umbra, semnul magic etc.

În afara celor două naraţiuni principale, prima incluzând-o pe cea de-a doua, nuvela cuprinde şi alte episoade care completează subiectul: povestea părinţilor lui Dionis, iubirea pentru Maria, prezentarea dascălului Ruben, amintirea magului Zoroastru.

Esenţialul nuvelei constă în regresiuni în timp şi ascensiuni în spaţiu. Relativizarea timpului acţiunii duce la ambiguitatea planurilor narative. Cel puţin în prima parte a nuvelei, detaliile sunt puţine şi nu se înţelege cine pe cine visează: Dionis pe Dan, mergând în trecut, sau Dan pe Dionis, proiectându-se în viitor. Abia în final, când Dionis îşi revine din delir şi descoperă fericit că Maria (sau copila blondă) se află lângă el, cititorul înţelege că planul real este al lui Dionis, iar cel fantastic al lui Dan.

Episodul final, care descrie o scenă din viaţa de mai târziu a lui Dionis, întăreşte această impresie. În epilog însă, autorul reface ambiguitatea textului, consecvent cu demersul epic iniţial.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Scriitorul creează tipologii romantice, reduse la simboluri. Eroul principal Dionis-Dan are trei existenţe cronologic diferite: prima este cea a lui Zoroastru, profetul persan din secolele VII-VI î.e.n., a doua este cea a lui Dan, călugărul din secolul al XVI-lea, iar a treia – cea a lui Dionis, tânărul preocupat de metafizică, din secolul al XIX-lea.

Dionis este prezentat prin modalităţi descriptive: faţa, de o., *dulceaţă vânătă-albă*", „*ochii tăiaţi în forma migdalei*", „*un zâmbet fin*", *o frunte netedă, albă, corect boltită*", „*părul… curgea în viţe pană pe spate*". Lor li se adaugă detalii biografice: Dionis era sărac, orfan, autodidact, pasionat de cărţi.

Portretul este completat cu trăsături de caracter: el este un visător, atras de „*subtilităţi metafizice*", sceptic, „*iubitor de singurătate*", adesea nostalgic, trist, dar şi ironic.

Erou excepţional, dotat cu o mare putere de visare, Dionis trăieşte cu pasiune în lumea ideilor. Dezamăgit, el evadează în timp şi în spaţiu, alături de iubita lui, dragostea nefiind decât o treaptă spre fericire, încercând să atingă absolutul, eroul este însă învins. Tip al inadaptatului social Dionis este o proiecţie literară a lui Eminescu

însuşi.

Pe lângă Dionis-Dan, există şi alte personaje-duble: copila blondă-Maria, Ruben-Riven, Tudor Mesteacăn-tatăl copilei blonde.

Maria e serafică: „*un înger blond ca o lacrimă de aur… cu ochi albaştri şi cuvioşi, precum albastru şi cuvios e adâncul cerului şi divina sa eternitate*”.

În descrierea lui Ruben, regăsim tiparul romantic: „*o frunte naltă, pleşuvă, încreţită de gânduri, ochii suri, boltiţi adânc în capul cel înţelept şi barba lungă… îi da arătarea unui înţelept din vechime*”.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Nuvela prezintă câteva particularităţi prin care Eminescu se abate de la structura prozei tradiţionale.

Naratorul este însuşi autorul, de el depinzând toate întâmplările şi destinul personajelor. Cu toate acestea, el nu rămâne complet detaşat de subiect şi îşi manifestă printr-o atitudine uşor ironică prezenţa în acţiune; câteva mărci ale prezenţei naratorului sunt: „*Să privim acum şi la sărăcia iluminată de razele unei lumânări de său băgate în gâtul unui clondir ce ţine loc de sfeşnic. Ce viziune…*”, sau: „*La sfârşitul cărţii era zugrăvit* Sf. *Gheorghe în lupta cu balaurul – dragă doamne, simbol ce înfăţişa adevărul nimicind neştiinţa*”.

Deşi povestirea se face la persoana a III-a, ca în proza obiectivă, în final autorul apare în ipostaza cititorului derutat de ambiguitatea povestirii. Punându-şi mai multe întrebări asupra propriei naraţiuni, Eminescu, prin autoreferenţialitate, îşi demonstrează modernitatea.

Particularităţi stilistice. Nuvelă filosofica, turnată într-o formă fantastică, *Sărmanul Dionis* se remarcă prin interferenţa genurilor. Alături de naraţiune, lirismul dă originalitate operei.

Exprimarea unor idei abstracte, care sugerează reflexivitatea, ia o formă plastică, sugestivă prin utilizarea metaforei. Făcând deosebirea între Dumnezeu şi om, Ruben îi vorbeşte lui Dan astfel: „*Dumnezeu e vremea însăşi, cu tot cu ce se întâmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor a cărui ape se întorc în el însuşi, ori asemenea roţii ce deodată cuprinde toate spiţele, ce se-ntorc vecinic*”.

Dumnezeu devine astfel „*vremea*”, „*asemenea unui izvor*”, „*roată… ce cuprinde toate spiţele, ce se-ntorc vecinic*”.

Pasajele descriptive, înşiruiri de epitete, metafore, comparaţii sau personificări, se remarcă prin imaginaţie. Iată o descriere a

peisajului lunar: „*Insulele se înălţau cu scorburi de tămâie şi cu prund de ambră*. *Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul răului, cât părea că din una şi aceeaşi rădăcină un rai se înalţă în lumina zorilor altul se adânceşte în fundul apei*. *Şiruri de cireşi scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate, pe care vântul* îi *grămădeşte în troiene*".

Multele elemente figurative, imaginile vizuale sau auditive, coloristica bogată, tendinţa spre armonie şi spre grandios sunt în această proză trăsături ale poetului Eminescu.

Receptare critică

„Ca misticii medievali, eroii romantici (în special cei germani) caută paradisul pierdut în propria lor fiinţă, recluziunea deschizând perspectivele unei existenţe voluptuoase, în mijlocul unor edenuri artificiale, create de închipuire".

(Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*)

„Dar nu rigoarea filosofică interesează în monologul lui Dionis, ci intensitatea cu care gândirea trăieşte experienţa posibilităţilor şi a limitelor ei. Eroarea sau ambiguitatea gândirii devine astfel element constitutiv al structurii epice, într-o nuvelă a cărei acţiune se desfăşoară în fond în perimetrul gândirii". (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu*. *Modele cosmologice şi viziune poetică*)

Fragment semnificativ comentat

„— Unde *să stăm7 auzi* el un *glas* din *centrul* de *jăratic a*l *cărţii.*

— *Alexandru cel Bun*! *putu el şopti cu glasul apăsat, căci bucuria, uimirea îi strângea sufletul şi*… *încet, încet păienjenişul cel ros se lărgi, se diajaniză şi se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui*. *El era lungit pe o câmpie cosită, fânul clădit mirosea, cerul de înserare era deasupră-i albastru, limpede* […] *şi el9 – el – ce îmbrăcăminte ciudată*! *O rasă de siac, un comanac negru – în mâna lui cartea astrologică*. *Şi ce cunoscute-i păreau toate*. *El nu mai era el*. *I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume*".

Fragmentul prezintă momentul în care Dionis, cu ajutorul cărţii de astrologie, devine călugărul Dan, trăind în vremea lui Alexandru cel Bun.

Eroul e atras spre trecut „*de o mână*" nevăzută. Are loc astfel alternanţa prezent-trecut, evaziunea fiind invadată de pasaje descriptive.

Dacă avem în vedere cele două niveluri ale subiectului, viaţa lui Dionis şi existenţa lui Dan, textul prezintă *expoziţia* ultimului nivel. Trezirea din somn se face pe o câmpie proaspăt cosită şi sub un cer *„rumenit de apunerea soarelui”*.

Trecerea de la un plan la celălalt se face brusc. După ce se trezeşte, călugărul Dan ţine în mână aceeaşi carte ca şi Dionis.

Deşi *„el nu mai era el”*, lui Dan schimbarea i se pare firească. Toate îi erau *„cunoscute”*, numai îmbrăcămintea îi era *„ciudată”*. Deci cele două lumi prin care trecea eroul se află doar în sufletul lui. De aici firescul că *„s-a trezit în această* (subl. n.) *lume”*. (G.A.)

ION LUCA CARAGIALE

LA HANUL LUI MÂNJOALĂ

Context literar. Nuvela a fost publicată în *„Gazetasăteanului”* din februarie 1898 şi reprodusă de autor în volumul *Momente şi schiţe* 1901).

Specificul speciei. Fiind o nuvelă fantastică, acţiunea este plasată a limita dintre natural şi supranatural, faptele fiind insolite, stranii, enzaţionale, iar graniţele real-ireal sunt desfiinţate. Timpul este anulat i se face migrarea în alte spaţii. Nuvela fantastică cuprinde elemente istice şi filosofice.

În comparaţie cu fantasticul romantic din nuvela lui Mihai minescu, la Caragiale se simte viziunea clasică, mai apropiată de cea lui Creangă din basmul *Povestea lui Harap-Alb*. (Florin Manolescu).

Fantasticul lui Caragiale este mai degrabă miraculosul pe care-l om regăsi în nuvelele lui Mircea Eliade.

Având dimensiuni reduse şi prezentând un conflict concentrat, extul reuşeşte îmbinarea realului cu magia. Acestora li se adaugă ocalizarea întâmplărilor şi prezentarea unor moravuri specifice care „au originalitate naraţiunii.

Titlul indică locul acţiunii, universul particular în care se petrec apte ciudate, inexplicabile raţional.

Tema este relaţia dintre om şi supranatural.

Rezumat

Plecat într-o seară de toamnă spre casa polcovnicului Iordache, cu a arui fată trebuia să se logodească, Fănică face un popas la hanul lui înjoală. După ce este ospătat de hangiţă, cea care conducea acum anul, Fănică trece prin mai multe întâmplări stranii, greu de explicat.

Voind să plece la drum, vremea se înrăutăţeşte brusc. Călătorul ăjbâie prin întuneric, ceaţă şi ploaie vreo patru ceasuri constatând poi că n-a ajuns decât în spatele hanului. Atras de frumuseţea angiţei, Fănică nu mai poate părăsi hanul decât după ce este luat pe us de oamenii polcovnicului şi este închis mai multe zile într-un schit.

Structură – compoziţie. Subiectul evoluează în două registre: cel 1 realului şi cel al magiei. Întâmplările neobişnuite se petrec la han, are, în folclorul românesc, este un loc bântuit de forţe malefice.

Cititorul este avertizat încă de la început că, după cum spun unii, angiţa *„umbla cu farmece”*, iar întâmplarea cu hoţii, care au vrut să spargă hanul şi n-au reuşit, este o dovadă.

Ajuns la han, un loc cunoscut, călătorul nu ia în seamă ambiguitatea unor fapte, sedus de mâncarea bună şi de vin, dar mai ales de sporovăială şi râsul hangiţei, cucoana Marghioala.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Fănică este personajul-narator. Plecat târziu la drum, flămând, *„răzbit”* de umezeală, el se opreşte instinctiv la han. Odaia plăcută, mirosul de mere şi de gutui, senzaţia de căldură, mâncare şi cafea, ochii *„straşnici”* ai cucoanei Marghioala, toate îl fac să zăbovească acolo două ceasuri şi jumătate în loc de o jumătate de ceas.

Fănică remarcă unele lucruri stranii la han: în primul rând, lipsa icoanelor şi cotoiul care scoate *„un răcnet”*, când călătorul îşi face cruce, dar acceptă sau găseşte el însuşi explicaţii: *„călcasem, se vede. cu potcoava cizmii. pe un cotoi bătrân, care era sub masă”*.

Gata de plecare, după popasul la han, Fănică e intrigat de alte detalii ciudate, pe care el le consemnează pur şi simplu: hangiţa îi ia căciula şi se uită adânc în ea, iar cotoiul scoate un vaiet. Pe drum el întâlneşte o căpriţă, pe care o pune în desagă, moment în care calul călătorului *„se cutremură şi dârdâie din toate încheieturile, ca de frigurile morţii”*. Furtuna care începe imediat devine o explicaţie pentru drumul omului prin noapte: *„Frigul ud mă pătrundea; simţeam că-mi îngheaţă pulpele şi braţele. Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simt durere la cerbice, la frunte şi la tâmple, fierbinţeală, şi bubuituri în urechi”*. Căciula îl strângea *„ca o menghină”*. Are halucinaţii şi rătăceşte drumul. Revenit la han, Fănică găseşte în prag iedul care îi zăpăcise calul.

Locul unde se vede aşteptat de hangiţă, are aceeaşi magie: *„De*

trei ori am fugit de la el [de la polcovnic, n.n. j *înainte de logodnă şi m-am întors la harl*...” Vraja e ruptă prin acţiunea energică a socrului:

m-au dus legat cobză la un schit în munte: *patruzeci de zile post, mătănii şi molitve*”.

Innuvelă sunt şi două caracterizări succinte ale personajelor (” *Eram tânăr, curăţel şi obraznic, mai mult obraznic decât curăţel*”; „*Cocoana Marghioala era frumoasă, voinică şi ochioasă, ştiam.*”), care motivează povestea lor de dragoste. Fănică află, în final, şi o explicaţie a întâmplărilor: hangiţa îi făcuse farmece.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Subiectul este relatat la persoana I de către Fănică, personajul-narator. Autorul suprimă distanţa dintre el şi personaj printr-un fel de „fuziune”, ideile şi sentimentele apărând din perspectiva eroului (Tudor Vianu). Părtaş la întâmplări, nici cititorul nu poate explica raţional anumite lucruri.

Particularităţi stilistice. Principala trăsătură a stilului nuvelei este oralitatea: locuţiuni şi expresii populare (” *la o bătaie bună de puşcă*”, „*ce a făcut, ce a dres*”, „*li s-a tăiat pofta*”, „*m-am uitat cu băgare de seamă*”, „*m-a-mpins dracul s-o ciupesc*” etc.), frecvenţa interjecţiilor şi a exclamaţiilor, a vocativelor („*hi*! *la drum*!”, „*ce pat*!... *ce perdeluţe*!... *ce pereţi*!”), structuri eliptice (” *Un sfert de ceas până la hanul lui Mânjoală*... *de-acolea, până-n Popeştii de sus, o poştie*”), forme lexicale populare sau regionale (” *opăcit*”...*matracucă*”), forme fonetice specifice („*pane*”, *polcovnicu*”...*cocoană*”).

Receptare critică

„Hanul şi culorile toamnei în reprezentări vizuale cu impresionantă difuziune – dar mai ales compunerea prin referinţe remarcabile aflate în sistemul semnelor, a unei atmosfere, decid calităţile povestirii la *hanul lui Mân/oală*”.

(Ion Vlad, *Povestirea*. *Destinul unei structuri epice*)

„Proza lui Caragiale cuprinde două categorii de fantastic: mai întâi fantasticul paradoxal, de tip science-fiction, din epoca începuturilor şi apoi fantasticul propriu-zis, concentrat în volumul *Schiţe nouă*, dar şi în cele mai vechi, *La hanul lui Mân/oală* (1898-1899) şi la *conac* (1900-1901) din volumul *Momente*. (Florin Manolescu. *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*)

Fragment semnificativ comentat

„*Rătăcisem vreo patru ceasuri*...

*În câţiva paşi am ajuns la poartă. La odaia cocoanii Marghioala lumină şi umbre mişcă pe perdea... A avut parte cine ştie ce alt drumeţ mai înţelept de patul cel curat! Eu oi fi rămas să capăt vreo laviţă lângă cuptor. Dar noroc! cum am ciocănit, m-a şi auzit. Jupâneasa bătrână a alergat să-mi deschiză... Când să intru, mă-mpiedic pe prag de ceva moale – iedul... tot a/*al *era iedul gazdei mele! A intrat şi el* în *odaie şi a mers să se culce cuminte sub pat. /*

Ce să spui? Ştia femeia că mă-ntorc? „(

Textul prezintă momentul revenirii călătorului la han, după ce rătăcise prin întuneric, încercând, zadarnic, să ajungă la socrul său, polcovnicul Iordache.

Naraţiunea la persoana I exprimă identitatea dintre narator şi personajul principal. Altfel spus, personajul are aici un rol dublu: *narator* şi *actor*. Această ambiguitate dă impresia că povestirea este simultană cu întâmplarea (sau istoria), dar de fapt este ulterioară ei, aşa cum se vede mai clar la sfârşitul nuvelei.

— Fragmentul are forma unui monolog, care nu este marcat prin semne de punctuaţie specifice, de aici rezultând dificultatea de a observa momentul când personajul devine narator sau naratorul personaj. Folosirea timpului prezent („*mişcă pe perdea*”, „[*am*] *noroc*”), aparentele semne de întrebare din final îl indică pe personajul-actor; naratorul „se ascunde” mai degrabă în spatele observaţiilor („*era iedul gazdii mele! A intrat şi el în odaie şi a mers să se culce cuminte* [subl. n.] *sub pat*”) şi al formelor verbale de trecut.

Perspectiva temporală originală din această nuvelă este o modalitate de sugerare a straniului, caracteristică a prozei fantastice a lui Ion Luca Caragiale. (G.A.)

MIRCEA ELIADE

LA ŢIGĂNCI

Context literar. Nuvela a apărut în 1959 şi face parte din a doua etapă de creaţie a scriitorului, cea de după al doilea război mondial, în care fantasticul este dominant. În volumele: *Nuvele* (1963), *La ţigănci* (1963), *Pe strada Mantuleasa* (1968), *în curte la Dionis* (1971). naraţiunea se desfăşoară pe mai multe planuri şi dezvoltă relaţia sacru-profan.

Specificul speciei. Fiind o nuvelă fantastică, acţiunea este plasată la limita dintre natural şi supranatural, faptele sunt insolite, stranii,

senzaţionale, iar graniţele real-ireal sunt desfiinţate. Timpul este anulat şi se face migrarea în alte spaţii. Nuvela fantastică cuprinde elemente mistice şi filosofice.

Nuvela are un nucleu mitic proiectat într-o naraţiune, spaţiul real fiind infuzat cu elemente fantastice. Mecanismul temporal este modificat prin dilatare, comprimare, suspendare etc.

Titlul nuvelei indică un univers simbolic, mitic, în care pătrunde eroul şi în care viaţa decurge după alte legi. Aceeaşi sugestie o regăsim anterior în titlul nuvelei lui Caragiale la *hanul lui Mân/oală*.

Tema o constituie relaţia sacru-profan.

Rezumat

Acţiunea se petrece în Bucureşti, în perioada interbelică. Eroul este Gavrilescu, un modest profesor de pian, care trăieşte o aventură neobişnuită. Întorcându-se într-o zi toridă de vară de la lecţiile de pian date Otiliei, nepoata doamnei Voitinovici, Gavrilescu intră în discuţie cu ceilalţi călători din tramvai. Află astfel despre locul numit *„la ţigănci”*, etichetat de unul dintre călători drept *„o ruşine”*. Amintindu-şi că şi-a uitat servieta cu notele muzicale la doamna Voitinovici, Gavrilescu coboară din tramvai pentru a se întoarce după ele, dar este atras irezistibil de umbra nucilor din grădina ţigăncilor. Ajuns la bordeiul ţigăncilor, el trece prin ritualuri şi experienţe inedite: i se cere să aleagă o fată dintre „o *ţigancă,* o *grecoaică,* o *ovreică”,* i se face sete, e confuz, se loveşte de obiecte neidentificate şi se simte înfăşurat într-o draperie.

Reuşeşte să iasă din acest spaţiu, încearcă să-şi recupereze servieta, dar în locul doamnei Voitinovici locuia doamna Georgescu. În tramvai, voind să-şi plătească biletul, află că banii se schimbaseră de un an. Se întoarce acasă şi constată că Elsa, soţia sa, crezându-l dispărut, plecase în Germania, la familia ei, în urmă cu 12 ani.

Dezamăgit, Gavrilescu se întoarce la ţigănci. E primit de babă, plăteşte şi este îndrumat spre bordei. Se încurcă în numărarea uşilor, dar o regăseşte pe Hildegard, marea lui dragoste din tinereţe. Fără să ştie ce i se întâmplă, *„cam obosit”*, Gavrilescu trece de la starea de veghe la cea de visare. Finalul nuvelei este echivoc. Într-o birjă, conduşi de acelaşi birjar care-l adusese pe el la ţigănci, cei doi se îndreaptă spre pădure. Hildegard îi spune: *„Toţi visăm* (...) *Aşa începe. Ca într-un vis”*.

Structură – compoziţie. Nuvela este de o maximă ambiguitate. Gavrilescu nu distinge cele două planuri temporale, lăsându-se dominat de aparenţe, până la sfârşit. Cele 8 episoade ale subiectului sunt intrări şi ieşiri simetrice ale personajului dintr-o existenţă în alta: real (I), ireal (II, III, IV), real (V, VI, VII), ireal (VIII).

Cadrul real prezintă Bucureştiul obişnuit, cotidian, în timp ce spaţiul ireal e reprezentat de misteriosul bordei al ţigăncilor.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Mircea Eliade şi-a conceput personajul ca prototip al omului obscur şi ratat. Naratorul însă nu-şi permite nicio intervenţie subiectivă în text, între el şi personajul Gavrilescu fiind o deplină sincronizare. El dă impresia că ştie despre întâmplările prin care trece eroul tot atât cât ştie eroul însuşi.

La rândul său, cititorul participă afectiv la faptele narate numai în măsura în care naratorul reuşeşte să-i incite curiozitatea prin abilitatea cu care povesteşte.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Modestul profesor de pian. Gavrilescu –, este un idealist. „*Sunt artist*”, spune el. „*Trăiesc pentru suflet*”. El recunoaşte că şi-a ratat existenţa, nu numai profesional (dă lecţii de pian prost plătite), dar şi afectiv (ca student în Germania, deşi o iubise pe Hildegard, renunţase la ea în favoarea Elsei, cu care se căsătorise).

În momentul în care ajunge la grădina ţigăncilor – spaţiu sacru eroul începe o recuperare afectivă a timpului pierdut. Îşi reaminteşte de Hildegard, iubirea vieţii lui. Destăinuirile îi sunt însă ironizate de cele trei fete, care îl supun unor probe iniţiatice. Eşuează de fiecare dată, greşind identitatea fetelor. Străbate, ca într-un labirint, odăi nesfârşite.

Ieşit din spaţiul ţigăncilor, eroul nu se mai adaptează la realitate. Constată uluit că totul se schimbase. În casa lui se mutaseră alţi locatari, iar el însuşi dispăruse – de mai bine de 12 ani. Elsa se repatriase.

Gavrilescu revine de bunăvoie la ţigănci, în spaţiul unde totul rămăsese neschimbat. O regăseşte pe Hidegard, rămasă tot tânără, îi spune aceleaşi cuvinte ca odinioară şi, conduşi de birjar, ei se îndreaptă spre eternitate. Recuperarea iubirii ca act total înseamnă triumful asupra sorţii.

Hildegard, reîntinerită, întruchipare a idealului erotic pentru Gavrilescu, este dovada ireversibilităţii timpului.

Particularităţi stilistice. Fiind o alegorie despre trecerea spre moarte, nuvela abundă în simboluri care delimitează cele două planuri. Realul este sugerat de: căldură, zgomotul tramvaiului, discuţia despre colonelul Lawrence etc. Spaţiul de dincolo, irealul, este locul iniţierii: baba de la intrare este Cerberul, fetele care dansează în jurul lui Gavrilescu sunt Ursitoarele, birjarul – luntraşul Charon. Drumul prin labirintul bordeiului, repetarea obsedantă a cifrei trei, senzaţia de visare prin care trece eroul sunt alte modalităţi prin care autorul vrea să-l convingă pe cititor să accepte straniul, neobişnuitul, nu ca pe o altă lume, ci drept o dimensiune a lumii reale.

Receptare critică

„În fantastic cele două ordini de lucruri se întrepătrund. Putem da de exemplu la *ţigănci*... în care ne lovim de numeroase comportări aberante ale spaţiului sau timpului, de absurdităţi din punctul de vedere al legilor fizicii, dar nu ni se oferă nicio indicaţie în privinţa cauzelor”.

(Nicolae Manolescu, *Julien Green şi stră-mătuşa mea*)

„Literatura bună este aceea care pune pe cititor în situaţia de a descoperi un fapt esenţial: *dimensiunea spiritului*. [...] *La ţigănci*, *Pe strada Mantuleasa*. *Noaptea de Sânziene, în curte la Dionis* sunt pline de relaţii epifanice, au un substrat mitic fără a fi copleşit de erudiţie mitologică”.

(Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*)

Fragment semnificativ comentat

„— în*cotro,* do*mnişoară?* în*trebă birjarul.* Şi *cum să vă duc?* La *pas sau mai repejor.*

— *Ia-o spre pădure, pe drumul ăl mai lung, spuse fata. Şi mână încet. Nu ne grăbim...*

— *Hei, tinereţe!... făcu birjarul fluierând uşor calul.*

Îi ţinea mâna prinsă în mâinile ei, dar se rezemase cu capul de pernă, cu ochii pe cer. Gavrilescu o privea adânc, concentrat.

— *Hildegard, începu el târziu. Se întâmplă ceva cu mine, şi nu ştiu bine ce. Dacă nu te-aş fi auzit vorbind cu birjarul, aş crede că visez...*

Fata întoarse capul spre el şi-i zâmbi.

— *Toţi visăm, spuse. Aşa începe! Ca într-un vis...*”

Sfârşitul nuvelei este episodul VIII al acţiunii. Revenit la ţigănci, Gavrilescu îşi regăseşte iubita din tinereţe, pe Hildegard, şi împreună, conduşi de un birjar, mesager al morţii, pornesc spre pădure.

Finalul este încărcat de lirism. Cei doi refac, simbolic, imaginea cuplului primar. Hildegard este ghidul bărbatului spre moarte. Ea indică birjarului, un fel de luntraş Charon, drumul („*ia-o spre pădure, pe drumul ăl mai lung*...”) şi tot ea are iniţiativa reluării gesturilor tinereţii („Îl ţi*nea mâna prinsă* în *mâinile e*i”).

Eroul descoperă, la sfârşit, timpul pierdut într-o alegorică reprezentare a eternei reîntoarceri.

Replica finală sugerează că visul e o formă intermediară între real şi ireal, între profan şi sacru. Visul este pentru Gavrilescu singura posibilitate de împlinire spirituală. Regăsirea iubirii şi a tinereţii e o altă stare pentru Gavrilescu: „*Se întâmplă ceva cu mine şi nu ştiu bine ce*. *Dacă nu te-aş fi auzit vorbind cu birjarul, aş crede că visez*...”

Replica lui Hildegard consideră visul o formă ambiguă a realului.

(G.A.) *

NOPŢI LA SERAMPORE

Context literar. Nuvela a apărut în 1940, într-un volum cu *Secretul doctorului Honigherger*, cartea având acest ultim titlu. Ca şi alte texte inspirate de spiritualitatea orientală (*Isabel şi apele diavolului*, *Maitreyi*), *Nopţi la Serampore* relatează o experienţă personală.

Specificul speciei Fiind o nuvelă fantastică, acţiunea este plasată la limita dintre natural şi supranatural, faptele fiind insolite, stranii, senzaţionale, iar graniţele real-ireal sunt desfiinţate. Timpul este anulat şi se face migrarea în alte spaţii. Nuvela fantastică cuprinde elemente mistice şi filosofice.

Amestecul de real şi fantastic conferă caracterul confuz al întâmplărilor. Relatarea se face la persoana I, care configurează un spaţiu pitoresc şi exotic.

Titlul indică timpul şi locul întâmplărilor, Serampore fiind numele unei localităţi din apropierea Calcuttei (India).

Tema o constituie relaţia sacru – profan.

Rezumat

Aflat la Calcutta, în timpul studiilor, povestitorul împreună cu

doi prieteni, Bogdanof şi Van Manen, descoperă universul indian. Într-o seară Van Manen îi invită la Serampore, unde un prieten de-ai lui, Budge, îşi avea bungaloul (locuinţă de lemn sau din împletitură de trestie, înconjurată de verande, fără etaj). Cei trei pleacă din Calcutta cu un automobil, îndată după căderea serii. Bungaloul lui Budge se afla la câteva mile de Serampore, într-o regiune împădurită.

Într-una din conversaţiile din casa lui Budge, gazda stârneşte curiozitatea celorlalţi afirmând că l-a zărit noaptea, la marginea pădurii, pe Suren Bose, unul dintre profesorii din Calcutta, cunoscut pentru intransigenţa sa. Profesorul era un iniţiat în practicile şcolii tantra, o şcoală „ocultă", despre care circulau numeroase legende, mai ales în India. Ulterior, întrebat de către povestitor, profesorul neagă că s-ar fi aflat la Serampore. Într-una din seri însă, mergând din nou cu maşina spre casa lui Budge, cei trei îl văd pe Bose mergând spre pădure. După miezul nopţii, prietenii pornesc spre Calcutta. La un moment dat, cei trei au impresia că străbat locuri necunoscute, deşi nefiind un alt drum, nu se puteau rătăci. Cu toţii aud un ţipăt înfiorător de femeie şi şoferul opreşte brusc maşina. Toţi sar din maşină, afară de şofer, şi se îndreptă spre direcţia de unde se auziră din nou strigăte de ajutor. Aleargă zadarnic, nu zăresc nicăieri nicio fiinţă omenească, nicio urmă de luptă. Crezând că au halucinaţii, călătorii revin în şosea, dar nu mai regăsesc maşina.

Pentru că li s-a părut că zăresc o lumină, cei trei se afundă, din nou, în junglă. În cele din urmă ei ajung la câteva focuri părăsite şi o casă, unde îi întâmpină un bărbat între două vârste.

Van Manen începe să-i povestească bărbatului despre drama din pădure, bănuind că femeia fusese omorâtă. Din gemetele şi cuvintele neclare ale bărbatului bănuiesc că era vorba chiar despre fata lui. Nemaiputând să mai ceară găzduire, cei trei, sleiţi de puteri se întorc la casa din Serampore. A doua zi dimineaţă, Budge le spuse că nicăieri în împrejurime nu există nicio casă în junglă, ba chiar niciunul dintre servitori nu-i văzuse pe cei trei părăsind casa în noaptea dinainte. Ei află, în schimb, că întâmplările la care au asistat s-au petrecut într-adevăr, dar cam cu o sută cincizeci de ani în urmă.

Peste câteva luni, povestitorul întâlneşte într-o mănăstire din Himalaya un tânăr practicant *tantra*. Încercând să-i explice misterioasa întâmplare, acesta este convins că ei au fost absorbiţi într-o *„zonă*

sacră”, creată de ritualul oficiat în pădure de Suren Bose. Ei au pătruns astfel în alt spaţiu şi în alt timp. Povestitorul înţelege însă că astfel n-au fost explicate toate detaliile. Asistând la acea întâmplare veche ei *n-au retrăit-o* pur şi simplu, ci *au modificat-o*, dialogând cu stăpânul casei şi cu servitorul.

O altă explicaţie o dă naratorului, în final, Swami Shivananda. El consideră că între *realitate* şi *iluzie* nu e nicio deosebire. Ceea ce povestitorului i se pare a fi o călătorie în timp, din perspectiva lui Shivananda este o anulare a diferenţei dintre prezent şi trecut.

Structură – compoziţie. Nuvela are 9 capitole, repartizate astfel: capitolele 1 – 3 sunt expozitive, pregătitoare; cititorul este introdus treptat în atmosfera indică; capitolul 4 – 6 cuprind nararea unei întâmplări senzaţionale, al cărei punct culminant este capitolul 5; capitolele 7 – 9 conţin explicaţii (date de Budge, Chatterji şi Swami Shivananda).

Evoluând în cele două planuri, real şi imaginar, nuvela este alcătuită din două nuclee epice distincte: unul este cel al serilor petrecute la Serampore, celălalt – al aventurii propriu-zise. Construcţia nuvelei dă impresia unui scenariu iniţiatic, în care ieşirea din timp în spaţiu arată cum europeanul poate cunoaşte direct, concret, mentalitatea orientală.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Nuvela se integrează în literatura „autenticităţii”. Van Manen, Bogdanof sau Swami Shivananda sunt amintiţi în memoriile scriitorului, de unde au devenit eroi literari.

Naratorul este, în schimb, un *alter-ego* al autorului, aflat atunci la Calcutta, ca student. Prin multele detalii autobiografice introduse în text, el are rolul de a-l convinge pe cititor că întâmplările sunt reale. Naratorul nu este însă numai un personaj, participant la acţiune, ci şi un martor la un eveniment din alt timp.

Povestitorul – personaj şi martor, relatând la persoana I, este o ipostază modernă în proza românească, pe care o vom regăsi şi în *Hanul Ancuţei* de M. Sadoveanu.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Cei trei – povestitorul, Van Manen şi Bogdanofalcătuiesc, de fapt, un personaj colectiv, care în desfăşurarea acţiunii trece prin aceleaşi întâmplări şi reacţionează la fel. Ei sunt prezentaţi în primul capitol al

nuvelei.

Rusul Bogdanof era „un *orientalist celebru*”, profesor de persană şi „cola*borator al celor mai renumite publicaţii*”, cu „repul*sie*” *în*să faţă de hinduşi.

Dimpotrivă, olandezul Van Manen iubea lumea indiană, studiase tibetana, şi manifesta preocupări pentru „*lucrurile oculte*”.

Povestitorul... *un foarte tânăr învăţăcel*” se împrieteneşte cu cei doi şi ei devin tovarăşi de nedespărţit. Van Manen ajunge lider al grupului prin vârstă... *pentru că trăise o viaţă bogată*” şi cunoştea India. Bogdanof preia însă acest rol, în timpul enigmaticei întâmplări din pădure (ieşirea din timp); el, care nu agrea *această* lume indiană.

La conducerea grupului trece uneori Budge, gazda lor din Serampore, cel care reprezintă *raţiunea* şi care încearcă o posibilă explicaţie *practică* a evenimentelor (halucinaţie, iluzie sau vis).

Spre finalul nuvelei, povestitorul însuşi încearcă să-l ajute pe cititor să înţeleagă ce s-a întâmplat, deşi recunoaşte că niciuna dintre explicaţii nu era mulţumitoare. El este însă sigur de un lucru: toate s-au întâmplat pentru că se apropiaseră prea mult de locul unde Suren Bose îndeplinise, în noaptea aceea „*un ritual secret*”. Ce! care dă o altă interpretare faptelor este Swami Shivanan. El îi explică rolul iluziei într-o lume în care niciun lucru şi niciun eveniment „*nu e consistent*” şi îl face să trăiască din nou „coşmarul” iubirii din timp, ajungând în aceeaşi pădure şi văzând aceeaşi casă.

Europeanul modern, povestitorul, descoperă astfel că există un univers unde oricine, „*stăpân pe anumite forţe*” poate face orice, dar într-un „*joc de aparenţă*”.

Particularităţi stilistice. Plasarea acţiunii în India, un spaţiu exotic, este „autentificată” prin detalii. Se indică denumiri geografice: Calcutta, Gangele, golful bengalic, Chiptur Hoogly, Titagarh, Java etc.; se vorbeşte despre *dhoti* (veşmânt tradiţional), *religia shivaistă*, *tantra*, *Societatea teozofică*, *Societatea asiatică din Bengal*, *budhism*, *Marele Şarpe* etc., se indică termeni în sanscrită sau în bengaleză; pădurile au: *arbori de eucalipt*, *palmieri*, *lotuşi*, *cocotieri* ş.a.m.d.

Aceşti termeni nu sunt, de altfel, numeroşi şi sunt folosiţi cu multă discreţie, pentru că interesul scriitorului nu este pentru exotism, ci pentru senzaţional. Textul conţine şi asemenea „mărci”, care pot sugera incertitudinea, confuzia, echivocul: *Juna plină*”, *visul meu*”,

bărbatul vorbea o bengaleză destul de stranie", o *uşoară ameţeală*", *stranie oboseală*", *impresie uluitoare*", *nedumerirea tovarăşilor mei*"... *întâmplarea aceasta extraordinară*".

Receptare critică

„Structura de bază a literaturii [lui Eliade, n.n.] este arhetipală, mitică, orală, folclorică".

(Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*)

„Tehnica arhitecturii povestirii este la Mircea Eliade aceea a acumulărilor şi reinterpretărilor seriale, o tehnică a reluării în ultimă instanţă, echivalentă de fapt cu o concentrare finală a simbolurilor". (Marian Papahagi, *Eros şi utopie*)

Fragment semnificativ comentat

„Serampore se află la vreo 15 mile la miazănoapte de oraş, aşezat pe malul drept al lui Hoogly, râul care uneşte Gangele de golful bengalic. Titagarh se află pe celălalt mal. Şosele bune, una plecând din Howrah, cea/altă din Chitpw; leagă Calcutta de cele două aşezări străvechi, astăzi în bună parte dispărute. Budge, prietenul lui Van Manen, îşi avea bungaloul câteva mile la apus de Serampore, într-o regiune încă împădurită.

Era o clădire veche, de mai multe ori reparată, dar cu neputinţă de păstrat întreagă în clima bengalică şi atât de aproape de junglă".

Este o descriere în care este prezentat locul acţiunii şi în care cei trei prieteni vor trăi o experienţă bizară.

Pentru că unul dintre ei, Van Manen, avea un prieten, pe Budge, care îşi avea bungaloul la Serampore, ei pleacă într-o seară cu un automobil spre locuinţa acestuia.

Descrierea, aproape geografică, întrerupe naraţiunea propriu-zisă. Denumirile (râul Hoogly, Gangele, Howrah, Chitpur, Calcutta, golful bengalic), exactitatea detaliilor (" *Serampore se află la vreo 15 mile la miazănoapte de oraş*", *şosele bune*" etc.) motivează încadrarea acestei proze în literatura „autenticităţii", a faptului concret. De altfel, în persoana povestitorului poate fi recunoscut Eliade însuşi, aflat pe atunci ca student la Calcutta. Prietenii săi sunt evocaţi de el în *Memorii*

Fragmentul are o valoare explicativă. Cititorul este pregătit, treptat, familiarizat cu atmosfera Indiei. (G.A.)

NUVELA PSIHOLOGICĂ

ION LUCA CARAGIALE

ÎN VREME DE RĂZBOI

Context literar. Textul a apărut în 1898 şi, alături de nuvelele o *făclie de Paşte*, *Păcat* şi de drama *Năpasta*, ilustrează universul tragic din opera scriitorului. Ca atmosferă, nuvela lui Caragiale poate fi comparată cu nuvelele lui Slavici *Moara cu noroc* şi *Comoara* sau cu *Hagi Tudose* a lui Delavrancea, creaţii care se axează pe problema dezumanizării.

Specificul speciei. Fiind o nuvelă psihologică, subiectul este inspirat din actualitatea imediată şi se analizează evenimentele dramatice care influenţează viaţa individului. Conflictul vizează situaţia socială a personajului, dar şi nivelul său existenţial sau sentimental, evidenţiindu-se complexitatea sufletească a oamenilor obişnuiţi (ţărani, hangii, târgoveţi etc.).

Printre temele specifice analizate în nuvela psihologică se află: frica, obsesia, alienarea, erosul.

În legătură cu această nuvelă s-a remarcat, în primul rând, caracterul ei naturalist. Altfel, textul are o structură clasică. Degradarea umană este un proces complex pe care scriitorul îl analizează în cauzele şi efectele sale. În al doilea rând, aşa cum observa George Călinescu, autorul îşi arată interesul pentru patologic şi social, de unde decurge şi preocuparea pentru metodele exacte.

Titlul nuvelei nu face trimitere la un anumit eveniment istoric (se aminteşte vag despre Războiul de Independenţă), cât mai ales la o anumită stare confuză, greu de controlat, care are repercusiuni asupra conştiinţei personajului principal, Stavrache.

Tema o reprezintă evoluţia obsesiei de înavuţire de la criza de conştiinţă până la nebunie.

Rezumat

După doi ani de hoţii, o ceată de tâlhari este prinsă. Popa Iancu din Podeni vine la fratele său, cârciumarul Stavrache, şi se confesează: el este căpetenia tâlharilor, pentru moment a scăpat, dar se teme că va fi prins. Pentru că la han soseşte o trupă de militari aflaţi în drum spre Dunăre, hangiul îşi strecoară fratele printre *„volintirt”* spre a i se pierde urma.

După un timp cârciumarul primeşte o scrisoare de la fratele său, prin care era informat despre actele lui de eroism. Apoi, o altă

scrisoare, *„cu slovă străină”*, îl anunţă că fratele său a murit eroic. Ca urmare, Stavrache face demersurile necesare pentru a moşteni averea celui dispărut. Avocatul îl previne că numai popa ar putea să-i ceară restituirea averii.

Din acest moment, Stavrache începe să fie chinuit de gândul că fratele său s-ar putea întoarce. Începe să aibă coşmaruri. Figura fratelui îi apare de două ori, în vis: o dată îmbrăcat în haine de ocnaş, altă dată în haine militare, venit să-i ceară bani. A treia oară, întâlnirea dintre cei doi fraţi este reală. Iancu Georgescu (aşa se numea acum fugarul) vine însoţit de un camarad să-i ceară lui Stavrache bani, pentru că delapidase banii regimentului. Ajuns în pragul nebuniei, cârciumarul vrea să-şi omoare fratele, dar este imobilizat.

În final, autorul notează semnele nebuniei hangiului: *„Stavrache îi scuipa”* şi *„începu să cânte popeşte”.*

Structură – compoziţie. Nuvela este împărţită în trei capitole, fiecare astfel alcătuit încât să poată constitui o povestire de sine stătătoare. Primul capitol cuprinde *expoziţia* şi *intriga*. La sfatul lui Stavrache, apărător al valorilor morale tradiţionale, fratele decăzut trebuie să dispară: *„Să piei, să te îneci*!”. În al doilea capitol, are loc prezentarea coşmarurilor lui Stavrache, care constituie *desfăşurarea acţiunii*. Chinuitoarea întrebare care îl macină… *o veni, n-o veni”*. arată o regresiune a principiilor sale morale. În capitolul al treilea se precizează *punctul culminant* şi *deznodământul*, confruntarea celor doi fraţi devenind reală şi ducând la declanşarea nebuniei hangiului.

Caracterizarea personajului

La începutul nuvelei, Stavrache este *„foarte mulţumit*: *om cu dare de mână”*. Pentru a-l scăpa pe fratele său, cârciumarul găseşte o soluţie ingenioasă. După plecarea acestuia pe front Stavrache trece însă prin stări contradictorii: *„Cine ar fi văzut figura lui neică Stavrache… ar fi rămas în mirare pricepând bine că în sufletul fratelui mai mare nu se petrecea nimic analog cu bucuria la citirea veştilor despre succesul de bravură al răspopitului”*.

Perspectiva de a intra în stăpânirea averii fratelui îi dă lui Stavrache coşmaruri. Obsesia devine continuă, incertitudinea îi tulbură minţile, realul şi irealul se amestecă, iar crizele de conştiinţă se transformă într-o aşteptare înfrigurată. Venirea reală a fratelui, în final, după două apariţii care îi dau „fr*iguri”,* îl găseşte pe cârciumar epuizat

nervos, la limita rezistenţei psihice. Când Iancu îi cere bani, hangiul crede că trăieşte din nou o halucinaţie. Psihicul îi cedează şi coşmarul se transformă în nebunie.

Particularităţi stilistice. Nuvela are un caracter scenic. Naraţiunea e întreruptă de dialog. Replicile sunt scurte, se insistă pe descrierea gesturilor şi a detaliilor semnificative. Trecerea de la vorbirea directă la cea indirectă permite introspecţia psihologică profundă. Utilizarea frecventă a verbelor sugerează gradarea dinamică a acţiunii spre deznodământ.

Receptare critică

„Iată, de pildă. *În vreme de război*. Caragiale introduce acum un element psihic pe care îl va trata şi separat: percepţia obscură a nevăzutului, presimţirea”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

„În nuvela *în vreme de război*, scriitorul ne înfăţişează meditaţia solitară a hangiului...”

(Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*)

Fragment semnificativ comentat

„*Dar... întrebă distras* d. *Stavrache, ce s-o mai fi făcut cu tâlharii prinşi astă-vară*?

Tâlharii fuseseră osândiţi la diferite pedepse şi desigur acum erau şi aşezaţi la locurile de muncă.

«*Care va să zică, clipi gândul hangiului, nici vorbă n-a fost la judecată despre popa, despre capul şi gazda tâlharilor Aoleu*! *ce mai judecători*!

...*Dar o să-ndrăznească să se mai întoarcă*?

...*Dar dacă îndrăzneşte şi se-ntoarce*?... *Atunci, ce-i de făcut*?

...*Da*! *dar sergentul se poate întoarce*; *popa, ba*!

...*Dar dacă-i vine aşa o nebuneală sergentului să spuie că el e stăpânul averii, întâmp*/*e-se orice s-o-ntâmpla*! *că odată a purtat barbă şi plete*...

...*Da, dar atunci procurorul îl rade şi-l tunde de-a binele*... *O veni*. ... *n-o veni*?...» „%

Succesiunea de întrebări şi răspunsuri indică neliniştea hangiului la aflarea veştii că fratele său, plecat voluntar pe front pentru a scăpa de pedeapsă, se poate întoarce.

Monologul arată dedublarea lui Stavrache, care detaliază fiecare ipoteză a revenirii fugarului. Fratele se poate întoarce numai ca sergent, pentru că, altfel, ca popa Iancu, ar fi fost prins şi judecat. Ca sergent, el nu poate intra însă în posesia averii decât dacă spune că odată a fost popa Iancu.

La nive! lexical, succesiunea de conjuncţii adversative – dar marchează frământarea cârciumarului.

În aceste gânduri chinuitoare se află sursa obsesiilor ulterioare ale lui Stavrache. (G.A.)

IOAN SLAVICI

MOARA CU NOROC

Context literar. Alături de alte nuvele – *Popa Tanda*, *Pădureanca*, *La crucea din sat*, *Gura satului* – *Moara cu noroc* a fost inclusă în volumul *Novele din popor* (1881). Aceste scrieri se impun prin autenticitatea viziunii artistice asupra satului transilvănean. Prin proza sa, Ioan Slavici este, aşa cum îl considera Titu Maiorescu, unul dintre creatorii direcţiei populare şi realiste la noi.

Specificul speciei. Fiind o nuvelă psihologică, subiectul este inspirat din actualitatea imediată şi se analizează evenimentele dramatice care influenţează viaţa individului. Conflictul vizează situaţia socială a personajului, dar şi nivelul său existenţial sau sentimental, evidenţiindu-se complexitatea sufletelor simple (ţărani, hangii, târgoveţi etc.).

Printre temele specifice analizate în nuvela psihologică se află: frica, obsesia, alienarea, erosul.

Caracterizată de George Călinescu drept o nuvelă solidă *„cu subiect de roman"*, *Moara cu noroc* este un text în care viziunea este realistă, obiectivă şi în care se acordă o mare importanţă analizei psihologice.

Titlul. Denumirea *Moara cu noroc* indică locul acţiunii. În acelaşi timp, numele hanului sugerează şansa de îmbogăţire a lui Ghiţă.

În *Moara cu noroc*, temele sunt următoarele: dezumanizarea omului, provocată de obsesia banului, de dorinţa de înavuţire, căreia i se adaugă tema puterii şi tema (sau, mai bine spus, supratema) destinului.

Rezumat

Nemulţumit de starea lui socială, cizmarul Ghiţă, dintr-un târg

transilvănean se hotărăşte să ia în arendă hanul *Moara cu noroc*, fără a ţine seama de vorbele bătrânei, mama Anei.

La *Moara cu noroc* apare Lică Sămădăul, puternicul acelor locuri.

Ghiţă înţelege că anii cât va sta la *Moara cu noroc* depind de Lică. Ideea de a strânge bani pe seama Sămădăului îl ispiteşte. E gata să-şi pună capul în primejdie un an, doi, pentru a se îmbogăţi. Lică îl amestecă în afacerile sale încurcate, şi Ghiţă se înstrăinează treptat de familie, dar în primul rând de soţia lui, Ana.

Adus ca martor în procesul Sămădăului, care era bănuit că tâlhărise împreună cu tovarăşii săi un arendaş şi omorâse o femeie şi pe copilul ei, Ghiţă depune mărturie falsă.

Având o tresărire de orgoliu mai târziu, Ghiţă îi promite jandarmului Pintea că i-l va da pe Lică în mână. Hotărându-se să plece la Ineu după Pintea, Ghiţă îl lasă la han pe Lică, folosind-o pe Ana ca momeală. Apoi se întoarce la *Moara cu noroc* şi o ucide pe Ana.

Din ordinul lui Lică, Râuţ îl omoară pe Ghiţă şi îi dă foc *Morii*. Pentru a nu fi prins de Pintea, Lică se sinucide sfărmându-şi capul de un stejar.

Structură – compoziţie. Nuvela are 17 capitole în care acţiunea evoluează gradat. Câteva nuclee epice, unele chiar senzaţionale (uciderea femeii, moartea lui Lică etc.), apar fireşti în desfăşurarea subiectului. El atinge un punct maxim în capitolul XVI, în care, de fapt, se produce deznodământul, dramatic. Capitolul XVII este o simplă concluzie, pe care o rosteşte bătrâna: *„Simţeam eu că nu are să iasă bine*; *dar aşa le-a fost data*”. Epilogul încheie acţiunea, aşa cum, în prolog, tot vorbele bătrânei o deschisese.

Prologul este partea de început a unei opere literare. În el se anunţă tema operei şi se introduc termenii conflictului. El poate apărea ca un monolog al autorului sau – cum se întâmplă în *Moara cu noroc* – ca dialog între personaje.

Epilogul este partea finală a unei opere literare şi el are un caracter conclusiv.

Prologul şi epilogul nu sunt obligatorii în structura unei opere. Faptul că în *Moara cu noroc* ele sunt constituite, în principal, de vorbele bătrânei, un personaj secundar, duce la identificarea ei cu vocea autorului.

O astfel de structură amplă, cu prolog, epilog, subiect, în care se pot identifica momentele acţiunii, duce la concluzia că *Moara cu noroc* poate fi considerat chiar un microroman.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Slavici este un moralist. Observator atent al realităţii, el îşi lasă personajele să evolueze de la sine, potrivit cu destinul fiecăruia. Acţiunile eroilor sunt bine motivate, scriitorul preferând personaje „puternice”, capabile să-şi stăpânească defectele. Naraţiunea este la persoana a III-a. Deşi narator clasic obiectiv, nepărtinitor cu personajele, uneori el împrumută vocea eroilor. La începutul şi la sfârşitul nuvelei, cuvintele bătrânei sunt cuvintele naratorului. La Slavici se vede o modalitate avansată de aplicare a metodei realiste în crearea personajului. Acesta este pus să acţioneze sub ochii cititorului, evoluând, transformându-se sub presiunea întâmplărilor vieţii.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Personajele lui Slavici sunt creaţii complexe, dar verosimile, pentru că ele se schimbă, evoluează în faţa noastră. În nuvelă sunt folosite multe tipuri de caracterizare. Intervenind *direct*, naratorul schiţează portretul fizic al eroilor, dar ei se definesc mai bine prin portretul moral, realizat *indirect*, prin comportamentul sau modul lor de a acţiona. De asemenea, tot o modalitate indirectă de caracterizare o reprezintă atitudinea altor personaje faţă de un erou, evidenţiată prin monolog sau prin introspecţie. Tot o metodă de prezentare este *antiteza* iniţială, contrastul moral dintre Ghiţă şi Lică, prefigurează două caractere puternice, care devin în timp *complementare*, pe măsură ce cârciumarul ajunge aliatul Sămădăului.

Tragismul întâmplărilor din *Moara cu noroc* se poate explica atât prin caracterul slab al lui Ghiţă, protagonistul nuvelei, cât şi prin încălcarea unor legi morale şi lipsa de statornicie.

Renunţând la meseria lui şi ajungând la *Moara cu noroc*, Ghiţă trăieşte iluzia îmbogăţirii rapide. Apariţia lui Lică îl înspăimântă (e *„răcit în toi trupul”*, îl cuprind *„gânduri negre”*), dar e fascinat de puterea lui. Ghiţă ajunge repede o victimă. îi pare rău că are nevastă şi copii, intuieşte primejdia şi ar vrea să plece. Îl cuprinde însă un fel de inerţie: *„Ar trebui să mă silească cineva, să mă împingă”*.

Caracterul lui Ghiţă se schimbă treptat, deoarece Lică îi exploatează cu, abilitate slăbiciunea pentru bani. Copleşit de

sentimentul culpabilităţii, el se înstrăinează de familie.

Unul dintre comentatorii operei lui Slavici apreciază că, pe de o parte, Ghiţă e legat de familia sa, a cărei răspundere o poartă, iar, pe de altă parte, el e dependent de opinia publică, în faţa căreia trebuie să apară ca un om onest: *la Slavici, relaţia individ – colectivitate reprezintă cel mai important factor pentru menţinerea coerenţei interioare a individului*. [...] *Distanţa său ruperea de această ambianţă dală, supraveghetoare, apare mai totdeauna la Slavici ca premisă necesară a destrămării sufleteşti*. „(Magdalena Popescu)

Depunând mărturie falsă în procesul Sămădăului, Ghiţă devine complice la crimă, şi degradarea sa morală este completă.

Deşi stăpânit de frică, el se decide în cele din urmă să-l predea pe Lică jandarmului Pintea. Când observă că planul i-a fost zădărnicit, pentru că Ana nu vrea să plece la Ineu cu bătrâna şi copiii, nefiind singur deci pentru a acţiona, Ghiţă înţelege că nimic nu se poate schimba, ca o fatalitate: *„se vede că acesta e norocul meu, şi dac-ar fi nenorocirea mea. Cine poate să scape de soarta ce-i scrisă”! Poate că e mai bine aşa!”*

Omorât de unul dintre oamenii lui Lică, după ce el însuşi, din gelozie, îi luase viaţa Anei, Ghiţă încheie un destin tragic, dar viabil din punct de vedere epic.

Arta cu care scriitorul surprinde evoluţia lui Ghiţă, frământările determinate de propriile-i slăbiciuni, amestecul de duritate şi de afecţiune sunt – pentru acea vreme – noutăţi în prezentarea personajului literar.

Autorul nu impune protagonistului un comportament anume. Ghiţă acţionează liber, aşa cum crede el, se frământă, greşeşte şi suportă urmările deciziilor sale bune sau rele.

Conform metodei realiste, Slavici ilustrează condiţionarea eroului de către un mediu favorabil sau ostil. Caracterul omului se schimbă însă nu numai sub influenţa societăţii, a întâmplărilor vieţii, ci a unor predispoziţii psihice până atunci latente. De aceea Ghiţă nu poate fi încadrat de la început într-o structură sufletească sau comportamentală. El evoluează şi se transformă odată cu înaintarea subiectului.

Orgolios din fire, obişnuit să hotărască el pentru familia sa, Ghiţă nu ia în seamă nici avertismentele din vorbele bătrânei, nici alte

ameninţări, discrete la început şi evidente mai târziu.

Primejdia se conturează odată cu apariţia lui Lică să mădăul, *tipul personajului malefic*.

Prezenţa lui este anticipată printr-un portret generic... *Să mădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru şi neîndurat care umblă mereu călare de la turmă la turmă, care ştie toate* \ *înfundăturile, cunoaşte pe toţi oamenii buni şi mai ales pe cei răi, de care tremură toată lumea*... „Sosit la cârciumă. Lică se detaşează printr-un portret fizic, caracteristic: „*... un om ca de treizeci şi şase de ani*, *înalt*, *uscăţiv şi supt la faţă*, *cu mustaţa lungă*, *cu ochii mici şi verzi şi cu sprâncenele dese şi împreunate la mijloc*”. Lică se prezintă el însuşi, într-un portret ambiguu: „*Multe se zic despre mine*, *şi dintre multe*, *multe vor fi adevărate şi multe scornite*. [...] *Voi fi făcut eu ce voi fi făcut*, *nu-i vorba*, *dar am făcut aşa că orişicine poate să creadă ce-i place*, *însă nimeni nu ştie nimic*”.

Caracter hotărât, Lică îi impune lui Ghiţă un „contract” de dependenţă: „*Eu voiesc să ştiu totdeauna cine umblă pe drum*, *cine trece pe aici*, *cine ce zice şi cine ce face şi voiesc ca nimeni în afară de mine să nu ştie*. *Cred că ne-am înţeles*”.

O scenă-cheie în precizarea relaţiei dintre Ghiţă şi Lică se petrece în capitolul V al nuvelei. Sosit la *Moara cu noroc*, Lică îi cere lui Ghiţă să-l informeze despre trecerea turmelor de porci. Ghiţă crede că a sosit momentul să fie tratat pe picior de egalitate. Mânios, Sămădăul îi cere bani cu camătă. Ghiţă se stăpâneşte, înţelege că denunţându-l îşi pierde banii şi atunci cade la învoială propunându-i să-i fie tovarăş, dar devenindu-i slugă.

Fire demonică, Lică ştie cum să-i distrugă personalitatea lui Ghiţă. Acesta îşi pierde încrederea în sine şi începe să devină indiferent, gândindu-se că a ajuns „*mai netrebnic*” decât Lică.

Ana este şi ea atrasă în drama de la *Moara cu noroc*... *Tânără şi frumoasa*”, „*fragedă şi subţirică*”, „*sprintenă şi mlădioasă*”, Ana trece de la inocenţă la maturitate în timp ce Ghiţă se dezumanizează. Ea simte că Ghiţă îi ascunde ceva şi bănuindu-l necinstit se îndepărtează de el.

Având nevoie de protecţie, ca femeie, şi vrând să se răzbune pe Ghiţă, Ana se simte atrasă de Lică. Căderea în păcatul adulterului este o greşeală pe care ea o plăteşte cu viaţa.

Una dintre reuşitele artei lui Slavici este creaţia de „caractere”

sau personaje „tipice”. *Tipul* este o constantă umană care își găsește o întruchipare în literatură. Dacă în literatura clasică, tipuri reprezentative erau: avarul, trădătorul, îndrăgostitul, în literatura modernă apar tipuri noi: arivistul, aventurierul, maleficul, inadaptatul etc.

Astfel de „caractere” sau personaje „tipice” sunt și în nuvela lui Ioan Slavici, ca o dovadă a artei sale realiste. „Arivistul” Ghiță și „maleficul” Lică sunt tipuri reprezentative pentru epoca și spațiul evocat: satul românesc transilvănean la sfârșitful secolului al XIX-lea.

Pedepsindu-și eroii pentru faptele lor, printr-un sfârșit tragic, scriitorul încheie nuvela prin reafirmarea credinței în destin. Vorbele bătrânei sunt un elogiu adus echilibrului și înțelepciunii.

Caracteristică pentru arta personajului la Slavici este și tehnica interiorizării. Personajul este prezentat prin ceea ce face, dar mai ales prin ceea ce-l frământă. Portretul fizic este concis, iar cel moral, alcătuit din trăsături contradictorii, pozitive și negative, este dominant.

Particularități stilistice, Ioan Slavici este un scriitor sobru, concis, asemănător în multe privințe cu Liviu Rebreanu. În caracterizarea personajelor, el folosește adesea monologul interior, prin care personajul își analizează propi iiie stări sufletești. Monologul interior nu are un interlocutor precizat. Iată un exemplu: „«Ei*!* ce *să-mi fac?! își zise Ghiță în cele din urmă?!*» Așa *m-a lăsat Dumnezeu!* ce *să-mi fac,* dacă *e* în *mine ceva mai tare decât voința mea?*!”

Stilul indirect liber este o altă caracteristică a scriitorului. Stilul indirect liber înseamnă reproducerea de către autor a unei presupuse replici a unui personaj. Prin stilul indirect liber se produce o interferență a planurilor narative*: „Îi fusese* [lui Ghiță, n.n.] *în mai multe rânduri vorba pe buze, însă totdeauna își zicea*: «*Adică de ce folos ar fi*. *dac-ar mai afla-o* [Pintea, n.n.] *și asta*?!» *fără acum, când se întorcea la Moara cu noroc, își punea în gând, că i-o va spune într-alt rând*. *Într-alt rând*. – *da*! – *însă în curând el se încredința că nu poate să i-o spună, și cu atât mai mult se încredința despre aceasta, cu atât mai dinadins se ferea de Pintea*”.

Receptare critică

„Pentru întâia oară în literatura noastră un raport existențial «călău-victimă», cu jocul complicat al imponderabilelor psihologice de o parte și de alta, e rostit într-o analiză de o finețe a intuiției

magistrală...”

(Mircea Zaciu, *Viaticum*)

„Deşi tezele etice sunt şi în această nuvelă prezente, eroii sunt puternic reliefaţi, teza nu devine evidentă, are totală acoperire artistică. Lică Sămădăul, în special, este un tip unic în literatura noastră, construit cu o rară obiectivitate”.

(Pompiliu Mareea, *Ioan Slavici*)

Fragment semnificativ comentat

„Dacă *aruncai privirea* împ*rejur,* la *dreapta şi* la *stânga,* ved*eai drumul* de *ţară şerpuind spre culme,* iar*ă la vale,* de-*a lungul râuleţului,* cât *străbate ochiul,* pân*ă la câmpia nesfârşită,* af*ară de câţiva arini* ce *stăteau grămadă din jos de podul de piatră,* nu *zăreai decât iarbă şi mărăcini.* La *deal valea se strâmtează din* ce *în* ce *mai mult;* [...] pe *culmea dealului de la stânga, despre Ineu,* se *iveşte pe ici,* pe *colo marginea unei păduri* de *stejari,* iar*ă pe dealul* de la *dreapta stau răzleţe rămăşiţele încă nestârpite ale unei alte păduri,* cio*ate,* r*ădăcini* ie*şite* din *pământ şi,* toc*mai sus* la *culme,* un *trunchi* în*alt,* pe *jumătate ars,* cu *crengile uscate,* loc de *popas pentru corbii* ce *se lasă croncănind* de *la deal* în*spre câmpie [*...]”.

Descrierea face parte din capitolul II al nuvelei. Aşezat cu familia la *Moara cu noroc*, Ghiţă este mulţumit pentru că banii se strâng, dar, câteodată, el simte singurătatea locurilor.

Acest pasaj descrie împrejurimile hanului. Este o natură devastată şi ostilă: *„iarbă şi mărăcini”*, *„rămăşiţele încă nestărpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieşite din pământ... un trunchi înalt, pe jumătate ars, cu crengile uscate...”*

Peisajul straniu atrage reflecţiile personajelor. Mama Anei pleca cu inima grea la biserică pentru că trebuia să-i lase singuri *„la pustietatea aceea de cârciumă”,* iar lui Ghiţă locul îi părea uneori *„străin şi pustios”*.

Peisajul este o prezenţă simbolică. Amintind de corbii care îşi găsesc *„loc de popas”* în apropiere, scriitorul avertizează asupra unor evoluţii tragice, însă pentru moment insesizabile. (G.A.)

MARIN PREDA

CALUL

Context literar. Textul a apărut în 1948, în volumul *întâlnirea din pământuri*, alături de alte şapte nuvele, printre care: *O adunare*

liniştită, *Colina*, *Amiaza de vară* ş.a. Volumul aduce o – nouă perspectivă asupra satului românesc din câmpie şi constituie germenele viitoarelor cărţi (*Desfăşurarea*, 1952, *Moromeţii* /, 1955).

Specificul speciei, fiind o nuvelă psihologică, subiectul este inspirat din actualitatea imediată şi se analizează evenimentele dramatice care influenţează viaţa individului. Conflictul vizează situaţia socială a personajului, dar şi nivelul său existenţial sau sentimental, evidenţiindu-se complexitatea sufletelor simple (ţărani, hangii, târgoveţi etc.).

Printre temele specifice analizate în nuvela psihologică se află: frica, obsesia, alienarea, erosul. Construcţia sobră, riguroasă relevă o viziune tragică asupra existenţei, viziune care se combină cu banalitatea faptului relatat.

Titlul este un simbol, denumind animalul apropiat omului, de care acesta se simte legat afectiv.

Tema este reprezentată de relaţia om-animal.

Rezumat

Un ţăran, Florea Gheorghe, se scoală într-o dimineaţă, înainte de răsăritul soarelui ca să termine o treabă importantă, la care se gândise încă din ziua trecută.

După ce mănâncă, se duce în grajd, pune căpăstrul pe cal şi-l trage în mijlocul bătăturii. Era un cal bătrân, care se mişca greu. După ce calul bea apă, cei doi, omul şi animalul, se îndreaptă spre marginea satului. Se opresc în faţa casei fierarului Ilie, care era însă plecat. Florea Gheorghe avea nevoie de ceva de la el.

Satul începuse să se trezească. Oamenii, în căruţe, se îndreptau spre câmp.

Cei doi părăsesc drumul, ocolesc o carieră de piatră roşie şi ajung în capul unei văgăuni. Aici animalul este omorât cu lovituri în cap şi Florea Gheorghe îi jupoaie pielea.

Structură – compoziţie. Nuvela este împărţită în patru capitole, primele trei descriind drumul omului şi al animalului, iar ultimul – deznodământul tragic. Tensiunea se acumulează de la o pagină la alta, în lipsa unor explicaţii care să motiveze comportamentul lui Florea Gheorghe.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Criticul Eugen Simion îl numea pe Marin Preda, *„un autor inedit”*, un *„poet al*

terifiantului”. Aşa apare el şi aici. Naratorul îşi însoţeşte personajul pas cu pas şi, deşi cunoaşte sfârşitul întâmplării, ca narator clasic, omniscient, el nu anticipează cu nimic intenţiile personajului. Acest comportament „enigmatic” pregăteşte deznodământul, în care cititorul, neavizat, este surprins de cruzimea gestului.

Caracterizarea personajului

Florea Gheorghe, protagonistul, e un om simplu, cu o existenţă banală. El nu este caracterizat de scriitor nici fizic, nici moral, ci numai prin comportament, ceea ce îl făcea pe Nicolae Manolescu să vorbească de o *„proză de factură comportamentistă”*. El are de îndeplinit *„o treabă”*, care intră în cutumele satului: omorârea calului care. fiind bătrân, nu mai poate muncii.

Descriind drumul omului şi al animalului din bătătura casei în pădure, prozatorul ne dezvăluie câteva trăsături ale personajului: firea esenţial veselă (râde la vederea calului *„bălăngănindu-se greu şi încet”*), bun (mângâie calul *„trăgându-l de smocul de păr din vârful frunţii”* şi îi dă apă), blajin (i se adresează calului cu *„tată”*, *„bătrântle”*), reţinut la vorbă, ironic. Gestul brutal, prin care îşi omoară calul, face din personaj reprezentantul unei lumi violente.

Particularităţi stilistice. Principala particularitate a stilului nuvelei este oralitatea, adică utilizarea unor forme şi procedee specifice limbii vorbite. Mărcile lingvistice ale oralităţii sunt:

— Forme lexicale rare, cu caracter popular sau regional („gl*od”*, „os*ărie”*, „brut*ă”*);

— Frecvenţa vocativelor, a interjecţiilor şi exclamaţiilor, mijloace de exprimare a afectivităţii (*„Ei, hai”*, *„hai, mă”*, *„die*!”, *„fire-ai al dracului*! *Asta e acum*!…”, *„băăă”*, *„naaa*!…”);

— Forme fonetice şi gramaticale specifice (*„o să văz eu”*.

„Coptoave”, *„ţigară”*, *„testu”*, ’ne*aţa”*, „un*u”*);

— Locuţiuni şi expresii populare (*„cu noaptea în cap”*, *„ţi-ai mâncat târâta”*, *„să paşti iarbă verde”*);

— Preponderenţa raporturilor de coordonare (*„Se uită în jurul lui, se opri o clipă, scărpinându-se în cap, apoi dădu drumul căpăstrului şi trese de peste cingătoare o frânghie*…”).

Receptare critică

„Departe de a fi schiţe-proiect pentru romane (Marin Preda este, cred, un nuvelist!) nuvelele din etapa „tinereţii” prozatorului au

valoare intrinsecă. [...] Spaima agonică şi misterul din *Calul* sunt anunţate prin peisajul nopţii, prin prezenţa constantă a salcâmilor”. (Ion Vlad, *Lectura prozei*)

„Preda are ceea ce n-au mulţi creatori: *o filosofie de existenţă*, un mod adică de a gândi omul şi relaţiile lui în univers”.

(Eugen Sim ion, *întoarcerea autorului*;

Eseuri despre relaţia creator-opera)

Fragment semnificativ comentat

„*Florea Gheorghe avea de făcut o groază de treburi, dar dintre toate voia să termine una acum, de dimineaţă, înainte ca soarele să răsară şi să-l apuce căldura, şi la care se gândise încă din ziua trecută*.

El se sculase în dimineaţa aceea mai devreme.

După ce a înghiţit vreo câteva gloduri de mămăligă cu brânză, s-a dus în grajd şi a început să cotrobăie după nişte lanţuri şi curele, apoi le-a lăsat, a luat un căpăstru şi s-a apropiat de un cal care dormea nemişcat lângă iesle. *I-a vârât capul în căpăstru, l-a dezlegat şi l-a tras încet în mijlocul bătăturii*”.

Textul reprezintă expoziţia naraţiunii. Povestitorul se mărgineşte în a nota detalii care fixează, realist, timpul şi locul. Ni se motivează, vag. rostul acţiunii: personajul trebuia să facă un lucru „*la care se gândise încă din ziua trecută*”. Această omisiune intenţionată (numai în final vom afla despre ce e vorba) are drept consecinţă instalarea unei „enigme”, care menţine interesul cititorului. Naratorul nu anticipează nimic şi nu comentează. Observaţia este exactă. Nimic nu este în plus.

Termenii: „*gloduri*”, „*să cotrobăie*”, „*bătătură*” delimitează un univers rural. (G.A.)

ROMANUL

Romanul (din fr. *roman*) este o specie a genului epic în proză, Cu o structură narativă amplă, dar unitară, cu un număr mare de personaje şi a cărei acţiune se desfăşoară în planuri paralele.

Caracteristici

Romanul cunoaşte o mare varietate de forme şi combină nuclee narative distincte, prezentând evoluţia unor personaje individuale sau colective.

Tipologia romanului

Clasificarea romanelor se poate face după criterii foarte diverse.

Astfel.

— După curentul literar: realist, romantic, naturalist;

— După tehnica narativă: balzacian, proustian (psihologic), avangardist;

— După cadrul social sau geografic: rural, urban, exotic;

— După amploarea subiectului: roman-frescă, roman-ciclic;

— După timpul acţiunii: istoric, contemporan, de anticipaţie;

— După raportul cu realitatea: realist, fantastic, alegoric, mitic; după problematica şi elementele de artă literară: tradiţional, modern.

Din punctul de vedere al conţinutului, romanul tradiţional evidenţiază originalitatea noastră naţională prin interesul pentru social, istorie şi natură şi prin atenţia acordată miturilor, datinilor, folclorului.

În ceea ce priveşte tehnica narativă, romanul tradiţional respectă convenţia naratorului omniscient şi a textului accesibil.

Din punctul de vedere al conţinutului, romanul modern este predominant analitic, iar acţiunea este discontinuă, cu reveniri şi anticipări în timp.

Referitor la tehnica narativă, naratorul este înlocuit prin personajul-reflector, iar naraţiunea este preponderent la persoana întâi, deci subiectivă, luând deseori forma confesiunii.

ROMANUL TRADIŢIONAL

IOAN SLAVICI *MARA*

Context literar. *Mara* este un roman tradiţional. Din punctul de vedere al conţinutului, romanul tradiţional evidenţiază originalitatea noastră naţională prin interesul pentru social, istorie şi natură şi prin atenţia acordată miturilor, datinilor, folclorului.

În ceea ce priveşte tehnica narativă, romanul tradiţional respectă convenţia naratorului omniscient şi a textului accesibil.

Romanul tradiţional românesc a fost inaugurat în secolul al XIX-lea de romanele lui Dimitne Bolintineanu, *Manoil* şi *Elena* şi a fost reprezentat, printre alţii, de Duiliu Zamfirescu, cu *Viaţa la ţară* şi *Tunase Scatiu*.

Specificul speciei. *Mara*, de Ioan Slavici, apărut în 1894, este un roman social şi psihologic; deoarece prezintă formarea spirituală a unor personalităţi, aceste text este un bildungsroman.

Titlul indică numele protagonistei romanului, care polarizează

în jurul său întreaga acţiune.

Tema principală a romanului o reprezintă viaţa oraşului şi a târgului transilvănean.

Rezumat

Romanul începe cu o reflecţie a autorului asupra destinului Marei: *„A rămas Mara săraca, văduvă cu cei doi copii, sărăcuţii de ei. dar era tânără şi voinică şi harnică. Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi noroc”*.

Prin muncă, Mara a reuşit să agonisească avere. Câştiga bani din arenda taxelor de trecere pe podul de la Mureş şi din negustoria în târgurile din Rodna, Lipova sau Arad. Mara îşi împarte câştigul în „tr*ei ciorapi”:* unul pentru casă, ceilalţi doi pentru copii. Datorită spiritului ei întreprinzător, ea ducea o viaţă prosperă, dar de fiecare dată când trebuia să dea bani pentru ceva ea găsea un motiv să se văicărească.

După ce Persida este primită la mănăstirea minorită din Lipova, iar Trică ajunge ucenic la cojocarul Bocioacă, Mara face multe planuri în legătură cu copii ei, dar nu toate reuşesc. Naţi, fiul măcelarului Hubăr, se îndrăgosteşte de Persida şi cei doi se întâlnesc pe ascuns, la adăpost de prejudecăţile etnice ale celor două familii. Ei sunt căsătoriţi în secret de teologul Codreanu, cel pe care Mara îl destinase ca pretendent la mâna Persidei.

Cei doi soţi pleacă la Viena. La întoarcere, neînţelegerile dintre ei se accentuează. Naţi devine brutal, risipitor şi înclinat spre o viaţă uşuratică. Felul lui de a fi se schimbă doar după naşterea copilului, când Mara şi Hubăr acceptă căsătoria încheiată fără voia lor. Un nou conflict este gata să izbucnească în privinţa religiei în care să fie botezat copilul. Când şi această neînţelegere este aplanată, Bandi. fiul dement al lui Hubăr, îşi omoară tatăl, împlinind o pedeapsă binemeritată.

Structură – compoziţie. Romanul are XXI de capitole, fiecare titlu de capitol (*Maica Algidia*, *Anii de tinereţe*, *Altă lume*, *Isprăvile lui Trici*, *Norocul casei* etc.) sugerând una dintre direcţiile romanului: socialul, psihologicul, iubirea şi căsătoria, formaţia spirituală a unei personalităţi.

În legătură cu *Mara* s-a folosit noţiunea de roman-frescă, în sensul că destinele individuale sunt proiectate în plan social. Târgul de i toamnă de la Arad, culesul viilor, racolarea flăcăilor în armată, tăietura de maistru în breasla măcelarilor sunt scene colective care

justifică această apreciere.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). La Slavici naratorul este omniscient. Moralist, scriitorul, prin intermediul naratorului, se implică însă uneori în acţiune, el reprezentând instanţa morală cu care se confruntă eroii. Exemplificăm cu un citat de la începutul capitolului VI (*Ispita*), care precedă descrierea relaţiei dintre Persida şi Codreanu: „... *norocul tău e numai al tău şi chiar dacă nu l-ai cunoaşte tu pe el, te cunoaşte el pe tine şi nu te părăseşte*"...

Alteori, naratorul moralist, ca voce a colectivităţii, observând un eveniment, îl comentează sau îl susţine: „*Cu cine adică să se fi potrivit Persida, dacă nu cu Codreanu*?"

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Romanul are două categorii de personaje: părinţi şi copii.

Deşi ocupă în carte un spaţiu mai restrâns decât Persida, Mara domină acţiunea prin complexitatea caracterului său.

Portretul fizic sugerează masivitatea şi duritatea: „*Muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt*". Dominată de pasiunea pentru bani, Mara se înrudeşte tipologic cu Ghiţă din *Moara cu noroc* Energică şi voluntară, cu un puternic instinct de conservare, la ea patima înavuţirii nu intră în conflict cu dragostea de familie. Dimpotrivă, dragostea pentru Persida şi Trică, admiraţia lor permanentă („To*t n-are nimeni copii ca mine!*") este laitmotivul vieţii ei.

Inventivă, Mara ştie să plănuiască lucrurile pentru a izbândi. O convinge pe maica Aegidia s-o ţină pe Persida la mănăstire aproape gratis, iar pe cojocar – să plătească scutirea lui Trică de armată. Mândră de copii ei, Mara are puterea de a trece peste conflictele familiale, atunci când aceştia îi nesocotesc voinţa. Fuga Persidei cu Naţi sau înrolarea lui Trică o descumpăneşte pentru moment, dar ea le apreciază curajul şi se adaptează situaţiei: „... *fata ei tot copilul ei rămânea şi inima ei de mamă nu putea s-o urgisească*".

Eroiâfa dovedeşte o mare forţă interioară, care o face să ia viaţa aşa cum este, cu greutăţile şi cu bucuriile ei. De aici. seninătatea şi optimismul Marei în finalul romanului. În capitolul *Pace şi linişte* avem o ultimă descriere a ei: „*Cuprinsă de simţământul că dânsa i-a adunat pe toţi la un loc şi că copii ei sunt cheagul care-i ţine strânşi, ea umblă mândră şi uşoară, oarecum pe zburate, şi vorbea rar şi apăsat ca o*

împărătească”.

Dacă Mara ca personaj rămâne aceeaşi de-a lungul romanului, Persida este prezentată în evoluţie. În timp, ea devine o replică a mamei sale.

Romanul prezintă de altfel, mai ales, destinul Persidei. Figura ei”, (ac*ută, a*ş*ezată,* as*cultătoare,* ap*roape blândă”,* o *a*rată la încheiere ca o adolescentă. Dar în timp ea devine matură. Prin statornicie, iniţiativă, sentimente puternice faţă de cei apropiaţi şi mai ales prin curajul de a-şi apăra propria familie. Persida arată forţa Marei.

Prin Persida şi Naţi, cartea poate fi socotită „romanul unei iubiri”, în care femeia este voluntară şi hotărâtă. La sfârşit, reuşind să ţină o măcelărie la Viena şi apoi o cârciumă pe lângă Arad, Persida depăşeşte criza adolescenţei, devenind Mara... *Mara e un caracter*, *Persida un destin*. „(Magdalena Popescu)

Particularităţi stilistice. „Naraţiunile se remarcă prin sobrietate. În proza tradiţională, naraţiunea este alcătuită prin înlănţuire, aceasta însemnând că momentele subiectului sunt dispuse într-o anumită gradare şi că elementele epice urmează o anumită succesiune (logică).

În romanul *Mara*, alături de elemente epice, apar descrieri şi analize psihologice.

În *Mara*. Slavici asociază: povestirea, evocarea mediilor, dialogul, descrierile de personaje şi analiza stărilor sufleteşti.

Psihologia individuală este sugerată fie prin alternarea modurilor de expunere, fie prin asocierea stilurilor direct şi indirect.

După discuţia dintre Mara şi Naţi, când ultimul refuză banii care i se cuveneau din zestrea Persidei, urmează notaţiile autorului care pătrunde în universul interior al personajului:

„Atâta voia Mara, ca lumea să ştie... trebuie neapărat să le spună tuturor, fiecăruia în taină, că n-are nimeni ginere ca al ei...”

Receptare critică

„*Mara* e mai curând un roman burghez decât unul ţărănesc, ţinând de epoca dintâi a ascensiunii acestei clase...”

(Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*)

„Din atmosfera epopeică, Slavici preia parcă acea lumină a prezentului, care scaldă toate obiectele în raza egală a eternităţii”.

(Magdalena Popescu, *Slavici*)

Fragment semnificativ comentat

„*Mare lucru târgul de toamnă de la Arad!*

Timp de câteva săptămâni drumurile de ţară toate sunt pline de care încărcate, care aduc bogăţiile din şapte ţinuturi, ca să le desfăşoare prin pieţele şi prin uliţele Aradului şi pe câmpie de prin jurul lui, unde s-adună care cu poame de pe Crişuri şi din Valea Murăşului, cu lemnărie din munţii Abrudului şi Ardeal, ciurde de porci aduse de pe lunci, herghelii de cai crescuţi pe poienele munţilor şi cirezi de vite mânate de jelepari (*negustori de vite*) *umblaţi prin lume*”.

Fragmentul face parte din capitolul X al romanului (*Cine ce poate*). Prezentând târgul de la Arad, autorul sugerează bogăţia, abundenţa roadelor toamnei. Viziunea este în timp („*câteva săptămâni*”) şi spaţiu (” *prin pieţele şi prin uliţele Aradului şi pe câmpie de prin jurul lui*”).

Procedeul de prezentare este, aşadar, descrierea, iar figura de stil dominantă este enumeraţia: „*care încărcate*”, „*care cu poame*”, „*cu lemnărie*”, „*cu bucate ori cu rachiu*”, „*turme de oi*”, „*ciurde de porci*”, „*herghelii de cai*”, „*cirezi de vite*”.

Toponimele: „*de pe Crişuri şi din valea Murăşului*”, „*din munţii Abrudului*”, „*de pe Murăş*”, „*din Ardeal*” indică limitele unei lumi prospere.

Fragmentul simbolizează, hiperbolic, munca şi hărnicia. (G.A.)

MIHAIL SADOVEANU *BALTAGUL*

Context literar. Capodoperă a lui Sadoveanu, *Baltagul* este o creaţie redactată într-un timp record, de aproximativ două săptămâni, care Valorifică o serie de mituri universale şi autohtone.

Deşi are dimensiuni reduse, *Baltagul* este un roman care se încadrează în tradiţionalism, nelipsindu-i elemente realiste, dar şi romantice. Din punctul de vedere al conţinutului, romanul tradiţional evidenţiază originalitatea noastră naţională prin interesul pentru social, istorie şi natură şi prin atenţia acordată miturilor, datinilor, folclorului.

În ceea ce priveşte tehnica narativă, romanul tradiţional respectă convenţia naratorului omniscient şi a textului accesibil.

Romanul a fost publicat în 1930.

Specificul speciei. Creaţia sadoveniană se detaşează de alte romane care reflectă satul românesc tradiţional, prin faptul că aduce în actualitate nu numai satul arhaic, dar şi tradiţiile şi modul de viaţă

păstoresc ancestral. A fost numit *„roman mitic”*, *„roman al transhumantei”*, *„roman cu intrigă poliţienească”* (George

Călinescu), dar şi bildungsroman. Clasificările nu fac altceva decât să demonstreze complexitatea ideatică şi tematică a acestei cărţi deosebit de concise şi cuprinzătoare.

În opinia altor autori, romanul este *„o continuare a Mioriţei”*, dat fiind faptul că însuşi autorul îşi alege ca moto un fragment din baladă, iar apoi reflectă câteva din motivele mioritice: trei ciobani, omorul ciobanului mai *„ortoman”*, căutarea oierului, viziunea asupra morţii etc.

Sadoveanu realizează în această creaţie *o imagine monografică* a satului arhaic de munte, în care legea supremă este tradiţia.

Titlul romanului conţine un simbol: *Baltagul* este un topor cu două tăişuri utilizat, în mod curent, ca instrument de muncă pentru tăierea copacilor.

Baltagul este şi însemnul agiei, reprezentând autoritatea, forţa. În roman el are mai multe conotaţii. Nechifor Lipan are şi el un baltag pe care îl poartă frecvent, în drumurile sale, pentru a-i fi de ajutor la treburile păstoreşti, dar şi pentru a se apăra de atacatori. Tot cu un baltag a fost omorât acest destoinic oier de către cei doi criminali, Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui. Un alt baltag are şi Gheorghiţă, fiul lui Lipan, care va face dreptate în finalul cărţii.

Forma de singular a substantivului. *Baltagul*, sintetizează funcţiile acestui obiect care devine astfel simbol al vieţii, dar şi al morţii, al apărării, dar şi ai dreptăţii şi revelării adevărului.

Toată acţiunea se circumscrie în jurul acestui obiect care a generat drame, a produs moarte, răsturnând astfel ritmul existenţial firesc, încălcând legile tradiţiei.

Baltagul este şi simbolul labirintului (reprezentarea sa apare în construcţiile labirintice antice). Din cauza morţii lui Nechifor, provocată de baltag, Vitoria va păşi într-un labirint care.es. te, jdrumul spre descoperirea soţului răpus şi spre pedepsirea făptaşilor acestui odios omor.

Tema romanului este complexă datorită aspectului monografic al lucrării. O primă temă ar fi *transhumanta* care ordonează şi dictează ritmul existenţial al oierilor de pe valea Tarcăului.

De asemenea, sunt bine reprezentate *tradiţiile* legate de

momentele importante ale vieţii: botez, nuntă şi înmormântare, dar şi de viaţa cotidiană a celor din spaţiul rural. Celelalte teme abordate sunt: *viaţa*, *moartea*, *iniţierea* în plan existenţial.

De fapt, romanul evocă *un mod de viaţă arhaic* şi valorifică *mitul mioritic* precum şi pe cel egiptean despre Isis şi Osiris.

Rezumat

Firul epic al romanului este dinamic, deoarece urmăreşte drumul pe care îl parcurge Vitoria pentru descoperirea soţului său. Critica literară numeşte acest drum *„de viaţă şi de moarte"* pentru că pe acest traseu a. fost omorât Nechifor Lipan şi pe aceeaşi cale merg cei doi, Vitoria şi Gheorghiţă.

Ca şi în numeroase creaţii folclorice, drumul are conotaţii deosebite, devenind simbol al iniţierii şi al revelării adevărului. Acest drum este sinuos, greu pentru cei doi, însă are o logică a sa; Vitoria merge exact pe urmele lui Nechifor pentru că ea îi cunoştea perfect firea şi obiceiurile şi mai ştia bine care sunt regulile impuse de transhumantă.

Înainte de a pleca la drum, Vitoria ţine post, se închină la icoanele Maicii Domnului şi Sfintei Ana, îşi duce fiica la mănăstire şi lasă în ordine gospodăria. Toate aceste lucruri sunt ca un ritual pentru că eroina percepe dificultatea acţiunii sale şi are nevoie de ajutor divin pentru a face dreptate.

Vitoria porneşte la drum călăuzită de sentimentul datoriei faţă de soţ şi faţă de tradiţie. Acest lucru îl mărturiseşte atunci când ajunge la *Bistriţa*, unde îi spune negustorului David: *„Să ştii dumneata* că eu *am pornit după semne şi porunci*. *Mai ales dacă-i pierit cată să-l găsesc*; *căci viu*, *se poate întoarce şi singur"*.

Cu oarecare teamă şi sub imperiul emoţiilor, Vitoria urinează traseul parcurs de Nechifor, poposind la hanuri şi întrebând despre soţul său. Când ajung la Bicaz, Vitoria şi Gheorghiţă poposesc la hanul lui Donea. Hangiul îl cunoştea pe Nechifor despre care afirmă că era „om *vrednic şi fudul"* şi „avea *cal bun".*

Următorul popas este la *că/rugăreni*, unde Vitoria discută cu soţia lui David de la care află că Nechifor trecuse pe aici" De la domnul David mai află că Nechifor avea „as*upra lui"* mulţi bani, hangiul îşi manifestă şi supărarea că oierul avea obiceiul de a porni la drum „as*upra nopţii"*. În aceeaşi localitate, Gheorghiţă ascultă legenda despre

Piatra Teiului care îl impresionează atât de mult încât o consideră veridică. Rezultă de aici naivitatea copilului, atitudine tipică pentru cel care începe un proces iniţiatic.

La *Fărcaşa*, cei doi călători stau de vorbă cu potcovarul Pricop care le relatează despre Nechifor că era om curajos, avea arme la el. Şi potcovarul declară că nu-i plăcea că *„se ducea la drum asupra nopţii”*. Gheorghiţă îşi continuă procesul iniţiatic pentru că asistă la arestarea a doi farsori, jucători de zaruri, eveniment care îi demonstrează tânărului că oamenii nu sunt toţi corecţi şi buni, sau că unii nu sunt ce par a fi.

De-a lungul drumului, cei doiîntâlnesc şi oameni care au şi bucurii prilejuite de evenimente mai vesele. Astfel, la *Borca* devin martorii unui botez. Vitoria dăruieşte un capăt de zahăr mamei şi bani, pruncului. În locul numit *La Cruci* întâlnesc un alai de nuntă. Vitoria face frumoasă urare *„Împărătesei mirese”*, cinsteşte cu nuntaşii, dar se scuză că nu poate participa la acest eveniment, deoarece o aşteaptă un drum lung şi greu pentru a-şi găsi bărbatul.

Acum, Vitoria are o revelaţie: dobândeşte certitudinea că Nechifor este „ră*pus”.* Seninul pe care îl are este exact ordinea în care a întâlnit botezul şi nunta. Dacă ar fi văzut întâi nunta însemna că legea firii este respectată, întâlnind botezul şi apoi nunta, Vitoria înţelege că ordinea lucrurilor (or*do renuri)* a fost încălcată, iar cu soţul ei s-a întâmplat o tragedie.

Ajungând în *zona Domelor*, cei doi se întâlnesc cu un străin care-i şopteşte ceva Vitoriei. Vorbele omului o determină pe Vitoria să poruncească lui Gheorghiţă să-l „pă*lească”* cu baltagul. Străinul se sperie „de *glasul* e*i uscat* ş*i otrăvit”* şi se îndepărtează, iar Gheorghiţă constată că mama sa este autoritară şi cu multă prezenţă de spirit. La

Dama cei doi află că Nechifor a cumpărat trei sute de oi, iar apoi a plecat însoţit de alţi doi oieri. Vitoria îl recunoaşte pe Nechifor din relatările oamenilor, după căciula brumărie şi din faptul că era nedespărţit de câinele său. *t*

La *Broşteni*, Vitoria află că cei trei ciobani au poposit, între ei era şi cel cu *„căciulă brumărie”*. La *Sabasa* află aceleaşi lucruri despre soţul său. Trec muntele Stănişoara şi ajung la Subra unde sunt găzduiţi de cârciumarul Iorgu Vasiliu de la care află că muntele a fost trecut doar de doi ciobani, cel cu *„căciulă brumărie”* dispăruse. Concluzia Vitoriei

este clară: *„Nechifor nu mai trebuia căutat la loc deschis, ci prin prăpăstii sau locuri ascunse”*.

Un moment important în evoluţia acţiunii îl constituie descoperirea câinelui Lupu. Acesta se ataşase de un gospodar. Lupu o recunoaşte pe Vitoria şi tot el o conduce în prăpastia de la Crucea Talienilor unde erau osemintele lui Nechifor. Recunoaşterea lui Nechifor a fost posibilă graţie obiectelor care mai erau în prăpastie: căciula, chimirul etc. Vitoria îşi vede datoria împlinită, soţul său intră în *ordo universalis* (ordinea universului) prin înfăptuirea înmormântării creştineşti, iar Gheorghiţă este iniţiat, devine matur putând să-l înlocuiască, în treburile oieritului, pe tatăl său.

Iniţierea lui Gheorghiţă se produce când coboară în prăpastie şi-şi priveghează tatăl. Aceasta echivalează cu coborârea în lumea lui Hades, astfel copilul are în faţă spectrul morţii, pătrunde tainele lumii întunericului, ceea ce-i grăbeşte maturizarea. În râpă intră copilul, iar când iese la suprafaţă şi-şi ajută mama la organizarea înmormântării. Gheorghiţă este bărbat, apt să înfrunte viaţa grea de oier.

Vitoria îşi înhumează soţul după datină, tocmeşte bocitoare – face parastas la care îi cheamă şi pe cei doi ucigaşi: Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui. După descoperirea osemintelor, subprefectul Anastase Balmez nu are altceva de făcut decât să constate omorul, iar la paznicul de pomenire, îi descoperă pe criminali. Cei doi ucigaşi se deconspiră în urma vorbelor insinuante ale Vitoriei. Calistrat Bogza este muşcat mortal de Lupu, iar Ilie Cuţui este luat de autorităţi.

Tactul, intuiţia, tenacitatea Vitoriei au dus la revelarea adevărului şi la împlinirea dreptăţii. Prin pedepsirea ucigaşilor şi înfăptuirea înhumării lui Nechifor, Vitoria a triumfat, şi-a făcut sfânta datorie faţă de tradiţie şi-faţă de soţul care nu şi-ar fi găsit liniştea pe lumea cealaltă.

Structură – compoziţie. Romanul este structurat în 16 capitole pe parcursul cărora *realul* şi *miticul* interferează.

Acestea sunt şi cele două planuri ale cărţii care fac din operă o adevărată monografie a satului.

Planul real este reprezentat de descrierile tradiţiilor şi a modului de viaţă păstoresc. Existenţa oierilor stă sub semnul transhumantei, aceasta dictând toate acţiunile oamenilor. Ea este şi un fel de calendar, deoarece anul se divide în două părţi esenţiale: când

urcă şi când coboară turmele de la păşunat. Legile tradiţiei sunt fixe şi precise. Evenimentele importante din viaţa omului se desfăşoară după datini bine cunoscute şi respectate cu stricteţe. Vitoria cunoaşte aceste tradiţii, le aplică şi vrea să le transmită şi copiilor ei. Cel mai bine reprezentate sunt obiceiurile legate de ritualul înmormântării, pornindu-se de la simpla aprindere a făcliei de ceară, împodobirea carului mortuar cu cetină şi covoare şi ajungându-se la sfârşirea slujbei religioase şi împlinirea praznicului de înmormântare.

Planul mitic e preponderent în roman. Criticul Nicolae Manolescu opina că miturile sunt răspândite în roman aşa cum sunt risipite şi oasele lui Nechifor în prăpastie.

Moto-ul de la începutul romanului, preluat din *Mioriţa* este, de fapt, un avertisment („*Stăpâne, stăpâne/ Îţi cheamă ş-un câne*”) asupra rolului pe care îl are câinele lui Nechifor în descoperirea criminalilor. Balada pastorală este mai mult un pretext de intrare în mitic.

Bine reprezentată este legenda egipteană despre Isis şi Osiris. În această legendă, Isis îşi caută, împreună cu fiul său Horus, soţul Osiris care a fost răpus de zeul Răului, Seth. Ea este ajutată de Anubis, un zeu cu cap de câine. Apropierile sunt mult mai mari de legenda egipteană, decât dacă am considera, după cum spun mulţi critici, că romanul este „*o continuare a Mioriţei*”.

Vitoria, femeie singură, este un „erou ales”, ea este purtătoarea crengii de aur, cea care ajută la descoperirea adevărului şi instituirea dreptăţii. Acest lucru este evident într-o secvenţă, aparent lipsită de importanţă: la primărie, Vitoria are în mână o nuia cu care „scotoceşte” printre scândurile care pardosesc încăperea şi povesteşte celor prezenţi despre modul cum ar fi fost omorât soţul ei. Gestul pare banal, însă el are profunde conotaţii pentru că, asociat vorbelor, începe să se traseze linia spre adevăr.

Romanul conţine, în partea de început, şi legenda despre cum i-a răsplătit Dumnezeu pe oieri pentru că au venit târziu la întâlnire: le-a dat inimă „ru*ptă din soare*”, i-a făcut „iu*ţi şi nestatornici ca apele*”, ră*bdători în suferinţă ca şi* în *ierni cumplite*”, „plă*când*u*-le dragostea şi beţia şi datinile* lor de la *începutul lumii*”.

Semnificaţii mitice are şi coborârea lui Gheorghiţă în prăpastie: el pătrunde în lumea lui Hades şi se iniţiază în tainele morţii, maturizându-se.

Chiar şi numele personajelor ar rezonanţe mitice. Vitoria semnifică triumful, Gheorghiţă provine de la Sfântul Gheorghe, învingătorul balaurului. Nechifor se numea şi el Gheorghiţă până când s-a îmbolnăvit de „higropică" şi a fost vândut pe fereastră, schimbându-i-se numele în Nechifor, tot un nume simbolic, provenit din *Nike* şi *phoros*, care se traduce din greacă prin „purtătorul de victorie".

Caracterizarea personajelor

Personajele cărţii se pot clasifica în personaje principale: Vitoria şi Gheorghiţă, personajul care este o „absenţă prezentă" – Nechifor Lipan – şi personaje episodice: moş Pricop, negustorul David, cârciumarul Iorug Vasiliu, cei doi ucigaşi: Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui, chiar subprefectul Anastase Balmez.

Vitoria este un *personaj exponenţial*, reflectând tipul de ţărancă de la munte, soţie de oier. Este o femeie neştiutoare de carte, dar înzestrată cu o inteligenţă nativă extraordinară. Neştiinţa de carte este suplinită de o bună cunoaştere a tradiţiilor şi a semnelor naturii. În roman, Vitoria acţionează permanent ca *om al datoriei* faţă de credinţă, tradiţie şi soţ. De când porneşte la drum, ea ştie că soţul ei a fost omorât şi, dacă s-a întâmplat aşa, este convinsă că ucigaşii nu au avut grijă să-l îngroape.

Vitoria este tipul de femeie gospodină, legată de casă şi de rosturile ei de nevastă de oier şi de mamă, ea nu a fost obişnuită a umbla în lume. Singurele drumuri pe care le făcea, periodic, erau cele la câmpie de unde aducea făină şi legume. Când pleacă în căutarea soţului, ea porneşte spre necunoscut, însă, *inteligenţa*, *intuiţia*, *voinţa* şi *perspicacitatea* o ajută să-şi îndeplinească misiunea grea de a-şi înhuma soţul şi de a-i găsi pe ucigaşi.

Porneşte la drum şi cu un alt scop: de a-l iniţia pe Gheorghiţă în care vedea pe continuatorul lui Nechifor în păstorit. Când eroina declară că *„jucăriile au stat"*, Gheorghiţă deja se îndreaptă spre maturitate. Vitoria are o mare *complexitate interioară*, fiind, după necesităţi, deschisă sau *disimulată*, după cum cei cu care vorbea îi inspirau sau nu încredere.

Este conştientă de marile şi gravele sale responsabilităţi şi de aceea acţionează cu tact, diplomaţie şi raţiune. Misiunea sa este de asemenea complexă şi eroina îşi ia toate măsurile de prevedere: o duce

pe

Minodora la mănăstire, îl lasă pe Mitre să aibă grijă de gospodărie, îl ia pe Gheorghiţă cu ea şi se purifică prin post şi rugăciune înainte de a porni în căutarea lui Lipan.

După ce îşi îndeplineşte datoria, Vitoria, deşi conştientizează cât de mare este drama sa, are sentimentul împlinirii: Nechifor şi-a găsit liniştea, prin înhumare, iar dreptatea a triumfat. Îşi dă seama că existenţa este mult mai dificilă de acum înainte, dar, *spiritul raţional*, *tăria morală* o sprijină pentru a-şi îndeplini până în final menirea sa de mamă şi de văduvă care trebuie să facă pomenirile de rigoare în memoria lui Nechifor.

Gheorghiţă face parte din categoria eroilor care se maturizează brusc sub imperiul unei tragedii familiale. Este un copil cu oarecare ştiinţă de carte care porneşte, alături de mamă, spre marele necunoscut. El se iniţiază treptat, dar şi rapid, trecând prin faze de uimire, contemplare, ajungând la fapte când este faţă în faţă cu ucigaşul tatălui său şi încearcă să-l lovească cu baltagul. Este evident statutul de *neofit* al lui Gheorghiţă în partea de început a cărţii şi de *iniţiat*, în final, mai ales după ce a stat alături de osemintele tatălui său, când a înţeles ce este viaţa şi moartea. El se dovedeşte un adolescent curajos, inteligent, docii faţă de mamă, respectuos şi harnic. După experienţele traversate, eroul poate deveni un cioban priceput, capabil să administreze averea şi gospodăria frumoasă a familiei Lipan.

Nechifor Lipan este o *„absenţă prezentă”*, sintagmă paradoxală care defineşte statutul celui care nu apare în roman, dar despre care se spun multe lucruri. Sadoveanu foloseşte, aici *tehnica reflectării*, prin care alte personaje îşi expun părerile despre un alt erou. Nechifor apare în roman drept un cioban harnic, cu dragoste de meserie şi devotat familiei. Este curajos, cinstit, încrezător în oameni, pe care îi consideră la fel de corecţi ca şi el.

Această încredere în oameni îi va fi fatală pentru că cei doi tovarăşi ai săi sunt măcinaţi de lăcomie şi invidie şi, drept urmare, îl vor omorî, pentru a-i lua turmele de oi. Nechifor este un om cu dragoste de viaţă, cu suflet deschis, dornic să petreacă alături de prieteni şi, în situaţii critice, neînfricat, de aceea, călătorea fără teamă, noaptea, bazându-se pe baltagul său.

Din perspectiva Vitoriei, acest oier era un om plăcut, dar şi

aspru, un soţ care a meritat sacrificiul ei de a porni în lume să-l caute şi să-l îngroape creştineşte.

Particularităţi stilistice. Stilul sadovenian este inconfundabil şi deosebit de original. Autorul are marele dar de a îmbina cu măiestrie elementele lexicale utilizate pentru reflectarea atmosferei rustice ancestrale: *arhaismele* şi *regionalismele*. Fraza complexă, uneori arborescentă, are un iz arhaic, ceea ce contribuie la crearea senzaţiei că

Sadoveanu prezintă un sat din *illo tempore* (acel timp îndepărtat, din vechime).

Regionalismele de tipul: *a dezmierda*, *caţa*, *prunc*, *vrednici*, *bârlog*, *a suguşa*, *cată*, ca şi formulări arhaice „*asupra nopţii*" dau o tentă *orală* frazelor.

Modurile de expunere sunt cele tradiţionale: *naraţiunea*, *dialogul*, *monologul*, *descrierea*. Dacă paginile narative şi cele dialogate vizează realismul, descrierile de natură sau prezentarea datinilor îl definesc pe Sadoveanu drept un romantic, un liric. Naraţiunea cucereşte prin modul cum redă căutarea Vitoriei, cum judecă ea fiecare element relevant pentru descoperirea lui Nechifor. Este, de fapt, o naraţiune de tip poliţienesc, iar eroina este un detectiv autentic. Autorul se dovedeşte maestru în *gradarea conflictului* şi în a prezenta *acumularea tensiunii*, pentru ca în final totul să se deruleze rapid, pentru a-i deconspira pe criminali. Cartea lui Sadoveanu este concentrată, accentul cade pe expresia concisă cu multiple conotaţii, mai ales mitice. Dialogul este relevant pentru caracterul personajelor, dar şi pentru intenţiile acestora. Nu lipseşte echivocul din unele replici ale Vitoriei, spre exemplu, când Bogza agonizează, cere iertare Vitoriei, iar aceasta îi răspunde: „*Dumnezeu să te ierte*...", de unde poate rezulta fie că numai Cel de Sus poate să-i ierte pe oameni sau poate că ea nu vrea să-i dea această iertare din cauza faptei odioase comise.

Receptare critică

„În *Baltagul* interpretarea e realistă, oamenii luptă, iar după ce cad, urmaşii nu au linişte până nu restabilesc dreptatea. Vitoria Lipan face parte din categoria oamenilor tari. Sentimentul ei de datorie morală şi mai ales voinţa neclintită concordă cu trăsăturile altei eroine tragice – Anca, din *Năpasta* lui Caragiale. Credinţa conjugală şi perseverenţa în urmărirea ucigaşilor au îndreptăţit comparaţia cu

Krimhilda din *Cântecul Niebelungilor*".

(Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*)

Fragment semnificativ comentat

„Locuitorii *aceştia* de *sub brad sunt nişte făpturi* de *mirare.* Iuţi şi *nestatornici ca apele,* ca *vremea;* răbdători în *suferinţe* ca *şi-n ierni cumplite,* fără *griji* în *bucurii* ca şi-*n arşiţile lor* de cuptor, plăcându-le *dragostea* şi *beţia* şi *datinile lor de* la *începutul lumii,* ferindu-se *de alte neamuri* şi *de oamenii de la câmpie* şi *venind* la *bârlogul* lor ca *fiara* de *codru* – mai *cu seamă stau* ei în *faţa soarelui c-o inimă ca din* el *ruptă:* cel *mai adesea* se *dezmiardă* şi *luceşte* – de *cântec,* de *prietenie*".

Caracterizarea oierilor, a oamenilor de la munte, este făcută în capitolul X, unde ni se prezintă popasul Vitoriei Lipan la Borca.

Este un portret spiritual, mai întâi general (" *făpturi de mirare*") şi apoi detaliat. Oamenii sunt: „*iuţi şi nestatornici*", „*răbdători* în *suferinţe*", „*fără griji în bucurii*", „*p/acându-le dragostea şi beţia şi datini/e lor*", neîncrezători în alte neamuri. Statornici, ei revin „*la bârlogul lor*", sunt deschişi („*stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el ruptă*"), prietenoşi şi veseli.

Portretul este realizat prin comparaţii cu elemente din universul vieţii muntenilor („ca *apele,* ca*vremea", „*ca *şi-n ierni cumplite", „*ca *şi-n arşiţile lor de cuptor"* etc.), ceea ce nu numai că dă lirism portretului, ci şi accentuează impresia de eternitate a acestor trăsături.

Mai departe, scriitorul notează: „*Aşa era şi acel Nechifor Lipan cure acuma lipsea*".

Personajele romanului fac parte din lumea oamenilor de la munte prin universul în care trăiesc şi prin trăsături specifice (aspectul fizic, caracteristicile sufleteşti, tradiţii şi ocupaţii).

Spaţiul romanului e mioritic. Acţiunea e localizată în aşezările din partea dinspre munte a Moldovei, acolo unde oamenii trăiesc după legi nescrise, în locuri izolate.

Portretul colectiv pe care scriitorul li-l face muntenilor în anecdota de la începutul romanului (harnici, „*cu o inimă uşoară*", veseli, optimişti„*Cu muieri frumoase şi iubite*") este argumentat de personajele romanului: Nechifor Lipan, Vitoria, Gheorghiţă, Minodora.

Existenţa lor, ca şi a celorlalţi oieri, se desfăşoară între două evenimente capitale: urcarea şi coborârea oilor de la munte. De oi se

ocupă bărbaţii, iar femeile au grija gospodăriei şi a copiilor.

Familia lui Nechifor Lipan trăieşte după tradiţie: bărbatul cumpără oi şi le duce la Dorna, la iernat; nevasta lui, Vitoria, rămasă acasă, se ocupă de gospodărie, când e nevoie însă, prin inteligenţă şi tărie morală, avându-l alături pe Gheorghiţă, ea îşi caută soţul dispărut şi-i pedepseşte pe ucigaşi. (L.C.N.)

ROMANUL ISTORIC

MIHAIL SADOVEANU

CREANGA DE AUR

Context literar. *Creanga de aur* (1933) este un roman tradiţional ca şi romanul *Baltagul* (1930) al aceluiaşi autor. Din punctul de vedere al conţinutului, romanul tradiţional evidenţiază originalitatea noastră naţională prin interesul pentru social, istorie şi natură şi prin atenţia acordată miturilor, datinilor, folclorului.

În ceea ce priveşte tehnica narativă, romanul tradiţional respectă convenţia naratorului omniscient şi a textului accesibil.

Romanul tradiţional românesc a fost inaugurat în secolul al XIX-lea de romanele lui Dimitrie Bolintineanu, *Manoil* şi *Elena* şi a fost reprezentat, printre alţii, de Duiliu Zamfirescu, cu *Viaţa fa ţară* şi *Tănase Scatiu* sau de Ioan Slavici cu *Mara*.

Specificul speciei. *Creanga de aur* este un roman istoric, dar şi o parabolă. Elementele care îl definesc astfel sunt cele care aparţin spaţiului mitologic şi care prezintă o simbolistică bogată, conferind textului o atmosferă de basm oriental. De aceea, *Creanga de aur* poate fi considerat un roman mitic.

Titlul. *Creanga de aur*, amintită şi în Antichitate de Vergiliu (în *Eneida*), era, concret, o ramură de vâsc. Planta creşte încolăcită pe stejar şi simbolizează înţelepciunea unită cu forţa. (Alexandru Paleologu).

Tema centrală a romanului este dragostea.

Rezumat

După dispariţia geologului Stamatin, autorul primeşte un manuscris, ce-i fusese adresat şi care cuprindea o poveste de dragoste. Acţiunea începe în anul 780.

Tânărul monah Kesarion Breb este trimis de al treizeci şi doilea Decheneu, preot al lui Zamolxe, în Egipt, la un templu, să se iniţieze în tainele lumii. Tânărul se va opri şi la Bizanţ pentru a cunoaşte legea lui

Hristos (creştinismul), învăţătura care se răspândea cu mare-repeziciune.

În mai 787, Kerasion Breb, la întoarcerea din Egipt, se opreşte la Bizanţ. Aici îl cunoaşte pe părintele Platon de la Sakkoudion şi află despre încâlcitele primejdii care ameninţau împărăţia.

La cererea Irinei, împărăteasa Bizanţului, slujitorii încep să caute mireasă pentru Constantin, fiul ei, care trebuia să ajungă împărat. Cu o carte de la sfinţitul episcop Platon, magul ajunge la casa cuviosului Filaret şi a Teosevei, unde o cunoaşte pe Maria, nepoata lor. Cu ajutorul unui mic condur, cusut cu fir de argint, Kesarion o peţeşte pe Maria pentru împărat. El se îndrăgosteşte de fată, dar cum trebuie să ajungă al treizeci şi treilea Decheneu, iubirea îi este interzisă. Dragostea pentru Maria este o încercare supremă pentru „egiptean", pe care el trebuie s-o treacă pentru a se iniţia în secretele vieţii.

Maria ajunge soţie a depravatului împărat Constantin, dar dragostea ei spirituală pentru Breb rămâne neatinsă. Întâlnirea de la distanţă, în amurg, o privire la hipodrom şi despărţirea sunt scene pline de poezie care îi unesc pe cei doi, ca o creangă de aur *„care va luci în sine. În afară de timp"*.

Structură – compoziţie. Cartea are 17 capitole. Acţiunea este o înlănţuire de nuclee narative, care alternează în cele două planuri real şi fantastic. Romanul începe în august 1926 pentru a se termina în anul

136, din ciclul al cincilea, dovadă că nu interesează decât pretextul literar, cadrul pe care îl creează scriitorul. În acest univers regăsim fuzionând motive istorice şi mitice, filosofie şi dragoste, repere religioase şi aventură, coborârea în infern şi ieşirea *„la lumină"*.

Dacă primul capitol e realist şi cuprinde motivul manuscrisului, cel de-al doilea este mitic, prin descrierea muntelui în care trăieşte Decheneu, prezentare care aminteşte de insula lui Eutanasius din nuvela lui Eminescu *Cezura*. În capitolul IX este reluat basmul Cenuşăresei, iar în capitolul XIII (*Soarta celor tari ai lumii e una cu soarta mişeilor*) sunt descrise moravurile epocii.

Romanul se structurează deci pe aceste trei planuri: mitul, basmul şi istoria, fiecăruia corespunzându-i un timp şi un loc specific.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Autorul pare un erudit, bun cunoscător al unor practici arhaice, magice sau religioase, deşi nu citise – după propria mărturisire – cartea

monumentală (în 12 volume) a lui George Frazer, *Creanga de aur*.

Naraţiunea la persoana a III-a, naratorul omniscient, care a selectat *„istorisirea"* dintr-un manuscris ce i-a fost încredinţat, personajul principal, care ajunge ca *„străin"* într-un Bizanţ din secolul VIII, simbolismul şi generalizarea păstrează povestirea în cadrul tradiţional.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Kesarion Breb, personajul central, are, prin nume, o natură duală. *Kesarion* (din lat. *caesar* = *cezar*, împărat) sugerează formaţia sa spirituală dominantă, iar breb este numele unui „animal rozător înrudit cu castorul, care trăia odinioară şi în ţara noastră", aluzie la legătura omului cu natura şi cu mitul.

El este ales să fie al treizeci şi treilea Decheneu, dar mai întâi trebuie să se iniţieze în misterele egiptene şi în religia creştină. Portretul lui spiritual (din capitolul III) este alcătuit de învăţătorul său: *„... putere şi agerime în trup"*, *„ascuţimea spiritului"*, *„înfrânare"*, *„treaz cu spiritul"*, citeşte *„cu uşurinţă în oameni şi în lucruri"*, gata să desfacă din el *„puterile cele tainice"*. În capitolul al IV-lea, naratorul însuşi îl prezintă, în manieră directă, fizic: *„Între acei levantini, jidovi şi asiatici, el era deosebit prin albeaţa obrazului şi prin ochii lui de culoarea cerului răsfrânt în apa muntelui, o privire ascuţită, tare şi statornică, pătrunzând dincolo de suprafaţa lucrurilor"*.

Învăţătura lui timp de şapte ani în Egipt rămâne tainică. Se înţelege că s-a maturizat prin cunoaştere şi autocunoaştere, după cum pricepe alcătuirea lucrurilor şi firea oamenilor. Viaţa în Bizanţ este o probă a virtuţilor magului. Cunoscând-o pe Maria, care va deveni soţia lui Constantin, „împărăţiţa", Kesarion este fascinat, de frumuseţea ei. Iubirea lor se reduce însă la gesturi şi priviri, pentru că eroul are forţa de a rezista tentaţiei. Drumurile lor se despart, fiindcă Maria, împărăteasa rămasă fără soţ, trebuie să se retragă în insula Principilor, iar el, iniţiatul trebuie să-şi respecte legământul de a ajunge Decheneu.

Simbolul acestei iubiri sacrificate, îi spune Ke sarion Mariei, va fi *creanga de aur*, adică eterna lor contopire spirituală.

Întors în Dacia, după o vreme, Kesarion urcă în peşteră, pentru a deveni cel din urmă Decheneu.

Maria este simbolul frumuseţii din basm, aleasă pentru un destin de excepţie, dar trăind o tragedie.

Frumuseţea ei îl impresionează de la început pe Kesarion: „*Avea păr negru şi greu, ochi mari, adumbriţi de gene lungi. Rotunzimea obrazului era delicată şi a şoldurilor plină*".

După căsătoria cu Constantin, Maria trăieşte din plin o iubire ascunsă pentru călătorul venit de departe. După ce şi Kesarion îi mărturiseşte dragostea şi se despart, Maria se călugăreşte.

Personaj construit după tiparele basmului, Maria rămâne unită cu Kesarion Breb prin *creanga de aur* şi prin acelaşi destin.

Particularităţi stilistice. Stilul este arhaizant şi ceremonios, încărcat de simboluri, într-o tonalitate liniştită, specifică scriitorului. Descrierile sunt dense, cuvintele au o încărcătură tainică, oraculară, epitetele sunt numeroase, hiperbola e folosită fără ostentaţie: „*Viaţa domnului lumii era subt armele lor; plimbările în cetate, petrecerea în hipodrom se îndeplineau sub fulgerele de aur ale acestei oştimi fără păreche în lume*".

Receptare critică

„Un mistic este deci propriu-zis un om ştiutor şi tăcut. Aşa cum ni-l arată Sadoveanu pe Kesarion Breb".

(Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine al lui Mihail Sadoveanu*)

„Un univers miraculos, vechi, cu prelungiri în existenţa contemporanilor, se recreează începând cu lumile din *Creanga de aur* şi continuând cu *Nopţile de Sânziene*".

(Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*)

Fragment semnificativ comentat

„*Împărăţiţa se retrase, ridicându-şi braţele la frunte.*

— *Vai mie, suspină ea. E adevărat deci că ai stat în templele egiptenilor?*

— *Într-adevăr, acolo am cunoscut lumina. Aflarea acestui lucru, mărită Doamnă, nu trebuie să-ţi aducă mâhnire, iată, ne vom despărţi. Se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp.*

Împărăţiţa veni şi-şi plecă fruntea pe umărul egipteanului".

Dialogul dinte Kesarion Breb şi Maria are loc în capitolul al XV-lea. Este ultima lor întâlnire. După ce-i mărturisise împărătesei iubirea, „egipteanul" ia asupra lui povara nefericirii lor. El cunoscuse în

templele de pe Nil „lumina”, deci cunoaşterea de sine. Hotărât să depăşească dragostea fizică („trupul”), între ei rămâne – spune Kesarion – *creanga de aur*, care îi va uni., *în afară de timp*”.

Gestul final, când ea îşi pleacă fruntea pe umărul lui, întăreşte semnificaţia iubirii spirituale.

Pasajul conţine câteva simboluri: „la*mina”,* „lă*murit în foc*”, cr*eanga de a*ur*”,* care trimit la sensurile esoterice ale cărţii. (G.A.)

ZODIA CANCERULUI SAU VREMEA DUCĂI-VODĂ

Context literar. *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* este un roman tradiţional. Din punctul de vedere al conţinutului, romanul tradiţional evidenţiază originalitatea noastră naţională prin interesul pentru social, istorie şi natură şi prin atenţia acordată miturilor, datinilor, folclorului.

În ceea ce priveşte tehnica narativă, romanul tradiţional respectă convenţia naratorului omniscient şi a textului accesibil.

Romanul tradiţional românesc a fost inaugurat în secolul al XIX-lea de romanele lui Dimitrie Bolintineanu, *Manoil* şi *Elena* şi a fost reprezentat, printre alţii, de Duiliu Zamfirescu, cu *Viaţa la ţară* şi *Tunase Scatiu* sau de Ioan Slavici cu *Mura*.

Romanul a apărut în 1929 şi încheie seria romanelor care evocă vremuri grele, de suferinţă din istoria Moldovei. Din aceeaşi categorie fac parte, de exemplu, *Vremuri de bejenie* şi *Neamul Şoimăreştilor*.

Romanul se înscrie în seria operelor de factură preponderent istorică, alături de alte capodopere ale scriitorului: *Nunta domniţei Ruxandra*, *Fraţii Jderi*, *Nicoară Potcoavă*.

Specificul speciei. Textul îmbină grandiosul cu aventura şi nesemnificativul, perspectiva narativă fiind astfel una antieroică. Este acordată însă o mare importanţă pitorescului şi tradiţiilor.

Titlul este compus din două unităţi distincte care se completează într-un înţeles unitar: *Zodia Cancerului* (sau *a Racului*) indică mersul înapoi, regresul ţării, în timpul unui domnitor incapabil. Cea de-a doua unitate, în tonalităţi arhaice, o lămureşte pe prima, o precizează în timp: domnia lui Duca este comparată cu o zodie nefavorabilă, de stagnare a Moldovei.

Tema romanului este istoria Moldovei.

Rezumat

Romanul prezintă călătoria lui Paul de Marenne, sol de taină al

lui Ludovic al XIV-lea, care, călătorind spre Imperiul Otoman, trece prin

Moldova. Acţiunea se petrece în 1679. Pentru a fi protejat, abatele de Marenne este însoţit în drumul său de beizade Alecu Ruset, fiul fostului domnitor Antonie Ruset. Înlăturat de la tron de Duca, actualul domnitor.

Alecu Ruset îi fusese prezentat abatelui de un prieten comun, polonez. Beizadeaua voia să ajungă la Iaşi, fiind îndrăgostit de Catrina, fiica lui Duca-Vodă. Pândit de oamenii lui Duca-Vodă, Ruset se crede apărat, pentru că deţinea câteva scrisori compromiţătoare pentru actualul domnitor.

Ajuns la Stambul, pe urmele abatelui, Alecu Ruset încearcă să se folosească de relaţiile de prietenie pe care le avea printre demnitarii turci. Nu are însă răbdarea de a aştepta s-o câştige pe Catrina, ca soţie, printr-o înţelegere politică. Din cauza eşecurilor şi a dezamăgirilor el se îmbolnăveşte.

Când Duca pune la cale căsătoria Catrinei cu Ştefan Beizade, ales din raţiuni politice, Alecu Ruset intervine şi-l răpeşte pe viitorul mire în preziua cununiei. Ştefan va fi eliberat de oastea lui Duca, iar Alecu Ruset se va preda învingătorilor. Duca îl va ucide cu buzduganul propriu.

Structură – compoziţie. Cartea are 33 de capitole, în care apar trei fire narative: domnia lui Georgie Duca-Vodă, vizita abatelui Paul de Marenne şi iubirea dintre Alecu Ruset şi Catrina. Ceea ce uneşte aceste trei fire e perspectiva generală asupra Moldovei de la sfârşitul secolului al XVII-lea.

Capitolele au titluri sugestive, rezumative pentru evenimentele prezentate. De pildă, primul capitol se numeşte: „*În care se vede cum intră în Moldova un călător dintr-o ţară îndepărtată şi cum Ilie Turculeţ nu-i numai căpitan de steag, ci şi cetitor de-stele*”, aşa cum ultimul sugerează neîmplinirea iubirii: „*Cel din urmă, în care domnita Catrina mai vede o dată pe beizade Alecu*”.

Motivul străinului structurează conţinutul romanului, motiv frecvent în literatura universală (de exemplu în cartea lui Montesquieu, *Scrisori persane*). Străinul este aici abatele, iar călătoria lui prin Moldova este un pretext pentru a prezenta societatea timpului.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Scriitorul s-a

inspirat pentru acest roman din *Cronica* lui Ion Neculce. La informaţiile cronicarului că feciorii lui Antonie-Vodă umblau prin ţară *„cu mulţi feciori de mazili nebuni... de făceau multe giocuri şi beţii şi nebunii"*, s-au adăugat amănunte privind domnia lui Duca-Vodă. Dar, ca şi în alte cazuri, reconstituirea epocii, la Sadoveanu, este rezultatul fuziunii dintre informaţia istorică şi ficţiune, aceasta depăşind realitatea. Naraţiunea este la persoane a III-a, naratorul este tradiţional. El povesteşte faptele după manuscrisul abatelui, personaj reflector, care participă la întâmplări fără să se implice în desfăşurarea lor. Deci, naratorul exprimă, de fapt, punctul de vedere al personajului-reflector şi al autorului.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Alecu Ruset, fiul domnitorului mazilit, e prezentat de către prozator altfel decât cronicarul. Beizadeaua e un tânăr instruit, care vizitase Franţa şi studiase în Polonia, cunoscător al culturii bizantine şi vorbitor de limbă franceză. El face o bună impresie asupra abatelui prin vestimentaţia decentă, figura nobilă, (*" cam palid şi subţiratic"*), firea deschisă şi zâmbitoare.

Prietenos, el i se confesează abatelui, explicându-i cauza luptei dintre el şi Duca. Alecu Ruset e un bun cunoscător al psihologiei omeneşti, îndrăzneţ şi stăpân pe sine. El îl înfruntă cu curaj chiar şi pe domnitor.

Patriot, ştiind firea moldovenilor şi mentalitatea lor, Alecu Ruset îi explică lui de Marenne starea Moldovei aflate în apropierea unor duşmani puternici.

El nu este însă capabil să facă nimic pentru ţară. Fatalist, cu o tinereţe aventuroasă, blazat, mulţumindu-se să ţeasă intrigi mărunte, Ruset este totuşi o personalitate decadentă.

Iubirea lui pentru Catrina creşte în intensitate şi devine o obsesie în timp. Este însă o dragoste imposibilă, pe care tânărul o acceptă ca un fel de predestinare. Lipsit de iniţiativă, în final el se sacrifică, deşi putea să fugă pentru a se salva. Erou romantic, tentat de absolutul în dragoste, Alecu Ruset este o figură tragică.

Georgie Duca-Vodă conduce ţara ca un despot oriental, folosind intriga şi minciuna pentru a-şi menţine tronul. El supune ţara unui regim draconic de biruri şi taxe, visând totodată la tronul Ţării Româneşti pentru Constantin, fiul său. şi la hătmănia Ucrainei pentru

el.

Duca folosește tortura pentru a scăpa de dușmani, este crud, suspicios; se teme de Alecu Ruset, pe care – de altfel – îl și omoară.

Duca-Vodă nu are nimic din aura legendară a marilor eroi sadovenieni, Ștefan cel Mare sau Ion Vodă cel Viteaz.

Particularități stilistice. Mihail Sadoveanu reconstituie imaginea Moldovei de la sfârșitul secolului al XVII-lea într-o manieră proprie, în care însă ficțiunea rămâne plauzibilă. Descriind vestimentații de epocă, petreceri, tablouri de natură, gesturi și comportamente tipice, scriitorul folosește aceeași vorbire ceremonioasă, cu savoare arhaică și regională. Iată descrierea unei păduri admirată de solul francez:

„*O pădure începea în dreapta și îmbrăca pământul în valuri, spre zări nesfârșite. Vântul suna în stejarii din margine. Undeva, în fundul adâncului, în direcția unde se cufundau călăreții înșirați câte unul, lucea un lac*”.

receptare critică

„... francezul devine complicele (deci mai mult decât convivul) inteligentului și fermecătorului Don Juan de la Moldova”.

(Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*)

„Privită dintr-o anumită perspectivă, cartea aceasta este mai întâi povestea unei iubiri exemplare”.

(Monica Spiridon, *Sadoveanu, divanul înțeleptului cu lumea*)

Fragment semnificativ comentat

„— [...] *Trăim timpuri grele și nu înțeleg de ce Dumnezeu a găsit cu cale să ne așeze așa de rău.* [...] *Aicea însă, între lumi fericite, Domnul Dumnezeu a însemnat cu degetul hotar. Împărțiții lui Belzebut și împărații Mielului lumii aici au ales loc al războiului lor. Fiind așa, Țara cade și se pustiește de oameni*”.

Domnia Ducăi-Vodă este comparată, figurat, cu cancerul. Situată între lumi puternice, Moldova „*cade și se pustiește de oameni*”. Este o perioadă de declin a istoriei sale.

Titlul cuprinde două sintagme distincte care se susțin reciproc: Zodia Cancerului este Zodia Racului, adică a regresului Moldovei sub domnia lui Duca. Termenul de „cancer”, mult mai expresiv decât cel de „rac”, implică nu numai un sens simbolic – mersul înapoi –, ci și o conotație suplimentară, ca întindere.

Autorul face aluzie aici și la rivalitățile dintre cele două familii,

Duca şi Ruset, care prin domnii succesive au devastat ţara.

Elementele lexicale care creează atmosfera romanului apar în cadrul unor construcţii mai ample: „*Trăim vremuri grele*”, „*Dumnezeu a găsit cu cale să ne aşeze aşa de rău*”, „*Împăraţii lui Belzebut*”, „*loc al războiului*” ... *Ţara cade şi se pustieşte de oameni*”.

Unele construcţii sunt perifrastice şi amintesc de stilul cronicăresc („a *găsit cu cale*”), altele sunt metaforice („îm*păraţii lui Belzebut*”, „Ţ*ara cade*”). Termenii sugerează, mai degrabă, un roman social, antieroic. (G.A.)

FRAŢII JDERI

Context literar. *Fraţii Jderi* este un roman tradiţional. Din punctul de vedere al conţinutului, romanul tradiţional evidenţiază originalitatea noastră naţională prin interesul pentru social, istorie şi natură şi prin atenţia acordată miturilor, datinilor, folclorului.

În ceea ce priveşte tehnica narativă, romanul tradiţional respectă convenţia naratorului omniscient şi a textului accesibil.

Romanul tradiţional românesc a fost inaugurat în secolul al XIX-lea de romanele lui Dimitrie Bolintineanu, *Manoil* şi *Elena*, şi a fost reprezentat, printre alţii, de Duiliu Zamfirescu, cu *Viaţa la ţară* şi

Vânase Scatiu sau de Ioan Slavici cu *Mura*

Romanul a apărut în trei volume (*Ucenicia lui Ionuţ*, 1935, *Izvorul alb*, 1936, *Oamenii Mariei sale*, 1942) şi reînvie „vârsta de aur” a Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare.

Operă de maturitate. *Fraţii Jderi* se alătură celorlalte creaţii istorice sadoveniene: *Neamul Şoimăreştilor, Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă, Nunta domniţei Ruxanda, Nicoară Potcoavă*.

Specificul speciei. Structura romanului este pluriformă şi are caracter epopeic, fiind o cronică a vieţii sociale a epocii, îmbinată cu o viziune mitică şi legendară.

Titlul cărţii Sugerează epopeea. Cei cinci Jderi reprezintă familia unită, model de structură a societăţii moldoveneşti în timpul lui Ştefan cel Mare (Nicolae Manolescu).

Tema principală a romanului o reprezintă istoria Moldovei în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Rezumat

Ucenicia lui Ionuţ, primul volum al trilogiei, se deschide cu hramul Mănăstirii Neamţului (1469). Cu acest prilej Ştefan Voievod îl

hotărăşte tovarăş al lui Alexandrei Voievod pe Ionuţ Jder, fiul cel Mic al lui Manole Păr-Negru. Cei doi tineri devin fraţi de cruce şi îşi împărtăşesc unul celuilalt grijile şi necazurile.

Primul volum este un bildungsroman (roman al formării). Ionuţ îl salvează mai întâi pe Alexandrei din mâinile duşmanilor, iar apoi îl ajută pe Simion, fratele său, să-l prindă pe fiul hanului tătar.

Se conturează şi un conflict romantic. Jupâniţa Nasta, iubita lui Ionuţ, este răpită de tătari. Însoţit de Gheorghe Botezatu, slujitorul său, Ionuţ pleacă în căutarea ei, dar află că fata s-a sinucis aruncându-se în Dunăre de pe corabia care o ducea în robie. Ionuţ revine la Curte şi devine oştean adevărat.

Izvorul Alb, al doilea volum, este un poem al iubirii. Simion Jder se îndrăgosteşte de Maruşca, care este răpită şi dusă în Ţara Leşească. Simion pleacă după ea şi o aduce înapoi.

Faptele din acest volum scot în evidenţă devotamentul pe care îl au pentru domnitor cei cinci fii ai familiei Jder: Simion, Nicoară, Cristea, Damian şi Ionuţ. Sunt realizate, de asemenea, portretele comisului şi al Ilisaftei, soţia lui.

Are loc vânătoarea bourului alb, la care participă chiar domnitorul. Ştefan dorea să se sfătuiască în taină cu sihastrul din munţii Ceahlăului, de la Izvorul Alb, ca să găsească soluţie pentru problemele ţării.

Oamenii Măriei Sale, al treilea volum, descrie perioada anilor 1471-1475 şi cuprinde două episoade principale.

Primul feste călătoria lui Ionuţ, ca iscoadă a lui Vodă, trimis în Grecia şi la muntele Athos. Episodul fundamental prezintă lupta de la

Vaslui, unde Ştefan obţine o victorie strălucită împotriva turcilor. În această bătălie sunt pierderi grele: mor, printre alţii, comisul Manole, Simion Jder, starostele Căliman şi fiul său, Samoilă.

Ştefan îi plânge pe eroi şi adresează scrisori diplomatice pentru a cere creştinătăţii să se unească împotriva păgânilor.

Structură – compoziţie. Alcătuit din trei volume, *Fraţii Jderi* este un roman-frescă, în care Istoria Moldovei dintre 1469 şi 1475 este descrisă amplu, pe mai multe planuri. La baza romanului stau, în primul rând. *Cronica* lui Grigore Ureche şi legendele lui Neculce, dar şi alte documente legate de epoca lui Ştefan, pe care scriitorul le valorifică în monografia *Viaţa lui Ştefan cel Mare*.

Cele trei volume reprezintă, simbolic, treptele existenţei: *Ucenicia lui Iomiţ* – adolescenţa; *Izvorul Alb* – maturitatea şi iubirea matrimonială; *Oamenii Măriei Sale* – bătrâneţea şi sacrificiul.

În roman se disting două planuri: unul social, care prezintă viaţa oamenilor obişnuiţi, aici nucleul principal fiind familia Jderilor, şi un altul istoric, unde apar personalităţi exemplare.

Printr-un artificiu compoziţional, în roman apar trei soli veneţieni care descifrează realităţile social-politice ale Moldovei. Ei sunt interesaţi de viaţa locuitorilor, de obiceiuri şi de tradiţii, de relaţiile lui Vodă cu supuşii şi de organizarea armatei.

În viziunea lui Sadoveanu, viaţa moldovenilor se desfăşoară între real şi miraculos sau legendar. Datinile lor, la naştere, nuntă sau înmormântare se împletesc în roman cu credinţe, superstiţii sau practici magice. Cântecul cocoşului, descântecele şi vrăjile bourului alb, poveştile despre cai năzdrăvani, evocarea fantasmelor şi a duhurilor de către Ilisafta conturează un profil spiritual al Moldovei aflate într-un timp de maximă înflorire.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Reconstituind istoria Moldovei, Mihail Sadoveanu vine cu o viziune mitică. Istoria se prezintă şi se explică prin ea însăşi, prin faptele pe care povestitorul le prezintă obiectiv.

Naraţiunea este la persoana a III-a. Uneori, povestitorul întrerupe subiectul pentru a da explicaţii sau a comenta. Alteori, el anticipează fapte viitoare (de exemplu, sfârşitul bătăliei de la Podu-înalt).

Personajele sale, structuri romantice, deşi fac o parte din istoria neamului, se supun destinului şi dispar. Unele dintre ele rămân însă adevărate modele pentru cititor.

Caracterizarea personajelor. Portretul lui Ştefan cel Mare

Prezentarea lui Ştefan cel Mare se face în spiritul *Cronicii* lui

Ureche. *Portretul fizic* se reţine prin câteva precizări: *„mustaţa uşor încărunţită”, o puternică strângere a buzelor”, „o privire verde.*

tăioasă”, „scurt di statură”. nî

Mai amplu, *portretul psihologic şi moral* este construit fie direct, fie – mai ales – din afirmaţiile celorlalte personaje. Aşteptându-l la hramul mănăstirii, mulţimea, emoţionată se străduieşte să fie cât mai aproape de erou.

Personalitate a Renaşterii, Ştefan stătuse la învăţătură între monahi ai Bizanţului. Vorbeşte elineşte şi se adresează solilor în limba lor.

Relaţia dintre domn şi supuşi se bazează pe *caracterul său justiţiar*. pe *familiaritatea* pe care o arată oamenilor simpli, pe care-i răsplăteşte pentru eroismul lor.

Drept şi *cinstit*, el a întronat rânduiala în ţară: *„au fost tăiaţi lotrii şi s-au liniştit drumuri/e”*. Mânios uneori”, în*cruntă din sprânceană”* şi atunci boierii îmbracă, din spaimă „că*meşa de gheaţă”.*

Ştefan este *mitizat*. Despre el se spun legende. El are pecete pe braţul drept, calul lui este năzdrăvan, iar părintele său l-a închinat la muntele Athos pentru a-i învinge pe păgâni.

Patriotismul lui Ştefan se vede în timpul bătăliei de la Vaslui. Armata otomană, Marele Balaur, este învinsă prin geniul militar al voievodului moldovean.

Personaj romantic, caracterizat prin însuşiri excepţionale, Ştefan este tipul domnitorului exemplar, situat aici la limita dintre real şi fantastic.

Particularităţi stilistice. În legătură cu evocarea istorică la Sadoveanu, Tudor Vianu vorbea despre *„realismul liric”*, ca trăsătură esenţială a artei sale. Viziunea populară asupra problemelor existenţei, echilibrul şi jovialitatea, umorul *„latent”* şi limbajul ceremonios sunt proprii scriitorului.

Stilul este cronicăresc, topica uşor arhaică, termenii au rezonanţe aparte. Am selectat, din descrierea luptei de la Podu-înalt, câteva particularităţi: *lăturea*, *au pălit*, *au intrat în cealaltă coastă a urdiei*. *răzeşime*, *a fost curmat*, *au prins a bate*, *a mâna înapoi*, *saivanele hadămbului*, *împingând bătaia în răspăr*, *au pripit*, *loviturile de berbec*, *viermele de oameni negri* etc.

Receptare critică

„Tripticul *Fraţilor Jderi* schiţează, într-una din dimensiunile sale, cronica unei ucenicii complexe şi anevoioase, graţie căreia mezinul Ionuţ devine «comisul Onu Păr-Negru», om de credinţă al măriei sale”.

(Monica Spiridon, *Sadoveanu*, *divanul înţeleptului cu lumea*)

„Trilogia *Fraţilor Jderi* constituie un şir de isprăvi pregătitoare, care conduc către marea înfruntare finală, bătălia de la Podu-înalt, unde Atletul lui Christos îl va birui pe Antihrist”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*)

Fragment semnificativ comentat

„Se *vorbeşte prin sate despre Maria* sa *că-i* om *nu prea mare de stat,* însă *groaznic când îşi încruntă* sprânceana. Iar *când vine* la *o sfântă mănăstire,* n-*are de* ce se *uita groaznic.* Când *vine* la *o sfântă mănăstire,* [...] *Maria* sa *trebuie* să se *uite blajin* în *jurul său.* Vede *ici* un *prunc;* vede *ici o fată;* vede dincolo *o nevastă.* Al *cui e pruncul acesta?* A *cui e nevasta asta?*

Ca un stăpân al ţării, ce se află. *Maria sa trebuie să cunoască al cui e pruncul şi a cui e nevasta*".

Personajul portretizat este Ştefan cel Mare. Trăsăturile lui fizice sunt abia schiţate („*om nu prea mare de stat*"), dar cele de caracter par definitorii („*însă groaznic când îşi încruntă sprânceana*"). Când vine la sfânta mănăstire, Ştefan „tr*ebuie s*ă se *uite blajin* în *jurul său*".

Este un portret cronicăresc. succint, care sugerează zbuciumul interior, trăirea intensă a personajului. Anumite trăsături morale ale lui sunt ironizate cu bonomie: domnul e familiar cu supuşii, se interesează de soarta lor, ca dovadă a autorităţii domneşti.

Portretul are o aură legendară („*Se vorbeşte prin sate*...") şi aminteşte, chiar dacă este într-o formă stilizată, de portretul făcut domnitorului de Grigore Ureche. (G.A.)

ROMANUL MODERN OBIECTIV

LIVIU REBREANU

ION

Context literar. *Ion* este un roman obiectiv. Din punctul de vedere al conţinutului, faptele sunt prezentate cronologic, în cauzalitatea lor, naraţiunea fiind astfel una liniară. Ca element de tehnică literară, trebuie menţionat că naratorul unui roman obiectiv este omniscient şi omniprezent.

Romanul a apărut în 1920 şi îl situează pe Liviu Rebreanu în tradiţia lui Nicolae Filimon, Duiliu Zamfirescu sau Ioan Slavici. Criticul Eugen Lovinescu apreciază elogios romanul considerându-l „*cea mai puternică creaţiune obiectivă a literaturii române*". El evidenţia, de asemenea, formula romanului, „*formula marilor construcţii epice*, B *pornind de la cei vechi şi ajungând la cei moderni, formala romanului naturalist, a Comediei umane, de pildă, dar mai ales formula epicei tolstoiene, formula ciclică a zugrăvirii*... *unui vast panou curgător de*

fapte...”

Specificul speciei. *Ion* este un roman social şi realist de inspiraţie rurală, având caracter monografic, dar, în acelaşi timp, prezentând destine umane individuale.

Titlul romanului poartă numele personajului principal, Ion, reprezentant tipologic al unei categorii sociale: ţărănimea.

Tema romanului o reprezintă viaţa satului transilvănean la începutul secolului al XX-lea.

Rezumat

Acţiunea romanului începe într-o zi de duminică, în care locuitorii satului Pripas se află la horă în curtea văduvei lui Maxim Oprea. Sunt prezenţi fruntaşii satului, învăţătorul Herdelea cu familia, preotul Belciug şi „*bocotanii*”.

Prezentarea scriitorului se opreşte asupra lui Ion al Glanetaşului, care juca cu Ana, fata bogatului Vasile Baciu. Apare tatăl Anei care îl prezintă preotului pe George Bulbuc drept viitorul său ginere şi, fiind beat, se ceartă apoi cu Ion, numindu-l „să*răntoc*” şi „tâ*lhar*”. Familia lui Ion sărăcise, pentru că tatăl lui. Alexandru Glanetaşu, beţiv şi leneş, risipise zestrea Zenobiei. Şi Vasile Baciu se însurase tot pentru avere, dar el, fiind harnic, sporise avutul nevestei şi se gândea s-o mărite pe Ana cu un flăcău bogat.

Un alt plan al romanului prezintă intelectualitatea satului: familia învăţătorului Herdelea, care avea propriile ei necazuri. Învăţătorul îşi construise casa pe pământul bisericii cu învoirea preotului. Pentru că în timp relaţiile dintre învăţător şi preot se degradaseră, Herdelea se temea acum că şi-ar putea pierde toată agoniseala.

Deşi o plăcea pe Florica văduvei lui Maxim, Ion îi face în continuare curte Anei. În urma unei discuţii cu Titu Herdelea, fiul învăţătorului, Ion se hotărăşte să-l silească pe Vasile Baciu să i-o dea pe Ana de soţie. După ce o seduce pe Ana şi ea rămâne însărcinată, Ion se retrage şi-l aşteaptă pe Vasile Baciu să se tocmească. Crezând că vinovatul e George Bulbuc, Baciu e liniştit şi – la rândul său – aşteaptă ca feciorul să vină să-i ceară fata. Aflând însă adevărul, el o zdrobeşte pe Ana în bătăi şi-o trimite pe ea să se înţeleagă cu Ion, dar el refuză.

Simţindu-se „*gâtuit*”, Baciu îi promite lui Ion cinci locuri şi o pereche de boi şi face nunta, dar după nuntă nu mai vrea să-şi ţină

promisiunea.

Ana naşte un copil şi Ion îşi dobândeşte pământul. Terorizată de violenţele tatălui şi ale bărbatului, Ana se sinucide. Vasile Baciu îşi cere pământurile înapoi.

Între timp, în familia Herdelea, se pune la cale căsătoria uneia dintre fete, Laura, cu teologul George Pintea.

După moartea Anei, Ion începe să asculte de *„glasul iubirii”* pentru Florica. Aceasta se măritase însă cu George Bulbuc. Surprins de George sub ferestrele Floricăi, Ion este omorât cu sapa.

În final, după împăcarea dintre preot şi învăţător, se prefigurează o relaţie de dragoste între Ghighi, cealaltă fată a familiei Herdelea, şi tânărul învăţător Zăgreanu.

Structură – compoziţie. Acţiunea romanului se desfăşoară pe două planuri: lumea ţărănească şi intelectualitatea satului. Subiectul este şi el împărţit în două părţi: *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii*, ambele sugerând evoluţia eroului principal, de la dragostea pentru pământ la dragostea adevărată, pentru Florica.

S-a remarcat geometria clasică a romanului, împărţirea în capitole (prima parte are 7 capitole, a doua – 6), între care se pot stabili eventuale paralelisme (*începutul* – *Sfârşitul*. *Iubirea* – *Blestemul*, *Nunta-Copilul* etc.). Fiecare capitol e împărţit în scene, iar fiecare scenă în momente semnificative. Dacă avem în vedere şi simetria început-sfârşit (metafora drumului), precum şi corespondenţele neaşteptate, care leagă prin fire nevăzute destinul personajelor (în capitolul III, *Iubirea*, apar, de exemplu, personajele: Ion, Ana, Florica, Laura, Titu, Roza Lang), romanul dă impresia de viaţă adevărată, de cadru uman comun.

Cronologia romanului are ca început şi sfârşit câte o zi de duminică... Scenele sunt colective. Descrierea, ca modalitate de prezentare, creează impresia de verosimil.

În romanul obiectiv, descrierea poate avea funcţii diverse, printre care: prezentarea timpului şi a locului acţiunii, crearea atmosferei, introducerea unor elemente simbolice, cu trimiteri la momente ale subiectului.

În romanul *Ion*, descrierea horei este expoziţia pentru că sunt prezentate personajele (cele mai importante) şi este enunţat conflictul.

În romanul obiectiv, conflictul este generat, de obicei, de lupta

pentru putere a unui personaj, de dorinţa lui de parvenire etc. în *Ion*, conflictul e determinat de lupta eroului pentru pământ.

Incipitul romanului este, de asemenea, simbolic. Descriind drumul care duce spre Pripas (iar, la sfârşit, drumul care pleacă din sat), scriitorul a vrut să estompeze distincţia dintre realitate şi ficţiune, subiectul continuând, într-un fel, viaţa reală.

Trecerea de la un plan al romanului la celălalt se numeşte alternanţă.

În *Ion*, alternanţa planului ţărănimii cu cel al intelectualităţii dă impresia complexităţii vieţii.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). În *Ion*, naratorul este obiectiv, ca în orice roman realist. Omniscient şi omniprezent, naratorul nu intervine în desfăşurarea acţiunii, relatândia persoana a III-a – neutru şi impersonal.

Personajele nu sunt „manevrate” de narator, evoluţia lor este convingătoare. Autorul nu a redus personajele la o schemă. Ion este un erou complex.

Cititorul este introdus de narator într-un mediu familiar, în care amănuntul dă iluzia realului.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Ion, protagonistul romanului, domină celelalte personaje. El este caracterizat prin modalităţi diverse: gesturi, fapte, acţiuni, comportament, relaţiile cu ceilalţi, dialog şi monolog.

El este descris, de la început, din scena horei, cu o remarcabilă intuiţie psihologică. Ion ezită între Florica „ma*i frumoasă ca oricând*” şi Ana, cu „locur*i şi cas*e*, şi* vite *mul*te*”.*

Drama lui Ion este determinată de patima pentru pământ. Din acest punct de vedere, criticul Eugen Lovinescu îl considera un personaj *„frust”* şi *„voluntar”*, *„un eroustendhalian”*, dovedind o *„inteligenţă ascuţită”*, *„o viclenie procedurală”*, *o voinţă imensă”*.

Stăpânit deideea de a avea pământ, Ion dovedeşte o mentalitate specifică epocii: pământul însemna posibilitatea de a se afla în rând cu oamenii, de a nu mai fi *„fleandură”*, *„tâlhar”*, *„hoţ”*, cum îl considera Vasile Baciu.

Pământul însemna pentru el demnitate. *„Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil”*, notează autorul. Hotărât şi perseverent, el îşi urmăreşte cu abilitate scopul: seducerea Anei, pentru a stăpâni averea

lui Baciu. Nevoia de pământ devine obsedantă: *„glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab cât un vierme pe care-l calci în picioare"*. După ce planul îi reuşeşte, Ion sărută pământul într-un gest de adorare, iar faţa îi zâmbea „cu *plăcere nesfârşită".*

Astfel. Ion îşi desemnează propriul destin, dar şi pe cel al Anei. George Călinescu susţine că *„Ion este o brută. A batjocorit o fată, i-a luat averea, a împins-o la spânzurătoare şi a rămas în cele din urmă cu pământ"*.

Realizat, ca personaj, printr-o trăsătură dominantă, Ion are şi alte trăsături subordonate: cinic (faţă de Ana), sfidător (faţă de Vasile Baciu), violent (cu George), grijuliu (cu copilul) etc.

De fapt, Ion, neavând un model în tatăl său, Alexandru Glanetaşu, reface în timp, drumul lui Vasile Baciu.

În conturarea personajului, autorul foloseşte adesea monologul interior. Redăm un fragment din scena cununiei*: „Îi era ruşine că acum se însoară cu alta şi de ruşine îl bufnea un râs prostesc... Coborând din cancelarie şi pe când în curte trăsneau pistoalele, Ion se gândi deodată*:

«*Adică ce-ar fi oare dacă aş lua pe Florica şi am fugi amândoi în lume, să scap de urâţenia asta*?» *Dar tot atât de repede îi veniră în minte pământurile şi adăugă cu dispreţ*: «*Şi să rămân tot calic... pentru o muiere... Apoi să nu mă trăsnească Dumnezeu din senin*?»".

Din punct de vedere moral, dar şi estetic, sfârşitul lui Ion este perfect motivat.

Particularităţi stilistice. Liviu Rebreanu este un scriitor anticalofil. Într-o mărturisire, intitulată *Cred* (din volumul *Amalgam*), scriitorul spune: *„Prefer să fie expresia bolovănoasă şi să spun într-adevăr ce vreau, decât să fiu şlefuit şi neprecis"*. Scriitor realist, Rebreanu a respins podoabele stilistice de prisos... *Expresia exactă cere multă zbuciumare"*. afirma el. Cu toate acestea, mai ales în descrieri, scriitorul *se exprimă* frumos:

„Iarna veni brusc ca o furtună. Tot pământul se albi într-o singură noapte. Pe urmă dădu un ger cumplit de pârâiau gardurile îngheţând, iar focul în vetre trosnea şi scuipa scântei. Zăpada cădea mereu, când în fulgi grei. leneşi, care întunecau văzduhul, când în bobiţe mărunte, aspre vâltorite de viscole năprasnice".

Receptare critică

„Spre deosebire de literatura poporanistă şi semănătoristă, lărgind şi adâncind observaţia realistă din proza lui Slavici, romanul înfăţişează un univers rural adânc diferenţiat”.

(Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura română între cele două războaie mondiale*)

„Ca roman ţărănesc *fon*] are precursor în *Mara* lui Ioan Slavici, ca roman al ambiţiei, măcar în aparenţă, e în linia *Ciocoilor vechi şi noi*”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

Fragment semnificativ comentat

„*Se opri în mijlocul de/niţei. Lutul negru, lipicios. îi ţintuia picioarele, îngreuindu-le. atrăgându-le ca braţele unei iubite pătimaşe,* îi *râdeau ochii, iar faţa toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. îl cuprinse o poftă sălbatică să îmbrăţişeze huma. să o crâmpoţească în sărutări. Întinse mâinile spre brazdele drepte, zgrunţuroase şi umede. Mirosul acru, proaspăt şi foditor îi aprindea sângele.*

Se aplecă, luă în mâini un bulgăre şi-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoşată. Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu. Sorbi mirosul, frecându-şi palmele. Apoi încet. cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele voluptuoase de pământul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor...”

Gestul lui Ion de a săruta pământul este prezentat în capitolul IX, *Sărutarea*, şi motivează titlul primei părţi a romanului: „*Glasul pământului*”.

Ajuns stăpân peste delniţele lui Vasile Baciu, Ion îşi arată dragostea obsesivă pentru pământ. Gestul său, aproape ritualic, aminteşte de o scenă asemănătoare din romanul lui Émile Zola, *La terre* (*Pământul*).

În viziunea personajului, pământul devine „*braţele unei iubite pătimaşe*”. Sărutând pământul, Ion simte „*un fior rece, ameţitor*”.

Este una dintre scenele-cheie ale romanului, reală, dacă avem în vedere o mărturisire a scriitorului.

Ion transformă pământul într-un fetiş. Într-un obiect de adoraţie profundă şi nelimitată. Vrea „să *îmbrăţişeze huma*” şi s-o sărute. Simte nevoia unei relaţii directe, organice cu pământul şi, luând

în mână un bulgăre... mâ*inile îi rămaseră unse* cu *lutul cleios ca nişte mănuşi de* d*oliu". *

Propoziţia este simbolică. Pământul schimbă destinul personajelor şi, în primul rând, pe cel al Anei şi al copilului. Punând pe primul plan înavuţirea şi apoi dragostea pentru Florica, Ion însuşi trăieşte aceeaşi dramă. (G.A.)

RĂSCOALA

Context literar. *Răscoala* este un roman obiectiv. Din punctul de vedere al conţinutului, faptele sunt prezentate cronologic, în cauzalitatea lor, naraţiunea fiind astfel una liniară. Ca element de tehnică literară, trebuie menţionat că naratorul unui roman obiectiv este omniscient şi omniprezent.

Răscoala a apărut în 1932 şi reprezintă creaţia de maturitate a scriitorului, după două romane care îl impuseseră ca prozator de excepţie: *Ion* (1920) şi *Pădurea spânzuraţilor* (1922).

Tema răscoalei din 1907 fusese tratată în literatura noastră şi mai înainte. În diferite nuvele, în romane (*Domnul deputat*. 1921, de V. Demetrius şi *Les citardons du Bărăgan*, 1925, de Panait Istrati). În schiţe şi poezii.

Un exerciţiu în vederea construcţiei epice care e *Răscoala*, l-a reprezentat *Crăişqrul Horia*, reconstituire a răscoalei din 1784 a românilor din Transilvania.

Specificul speciei. *Răscoala* poate fi citit ca o continuare a romanului *Ion*, şi ca o carte-document datorită informaţiei ample pe care ea se bazează şi care construieşte o viziune realist-naturalistă asupra răscoalei.

Titlul este simbolic şi el sugerează acele întâmplări mărunte, motivaţii, frământări sau nemulţumiri care s-au acumulat în sufletele ţăranilor şi au izbucnit într-o mişcare amplă, socială, *răscoala*.

Tema este răscoala ţărănească din 1907.

Rezumat

Primul volum al romanului, *Se mişcă ţara*! începe cu sosirea lui Titu Herdelea (personajul din romanul *Ion*) în casa boierului bucureştean Grigore Iuga, a cărui soţie, Nadina, era rudă îndepărtată cu soţul Laurei Herdelea.

Invitat de Grigore luga la conacul părintesc de la moşia Amara, Titu ia cunoştinţă cu „problema ţărănească" şi devine martorul unor

evenimente catastrofale.

Fapte mărunte fac să crească spiritul de revoltă printre ţărani. Arendaşul Cosma Buruiană inventează un furt şi, la ordinele boierului Miron luga, jandarmii îi bat pe ţărani cu brutalitate; Nadina vrea să-şi vândă moşia, ţăranii vor s-o cumpere ei şi s-o parceleze, dar Miron luga le face concurenţă vrând s-o cumpere el pentru a reface domeniul iniţial al familiei; în preajma sărbătorilor de iarnă, oamenii n-au lemne să-şi încălzească locuinţa şi nici mălai pentru mămăligă.

O serie de întâmplări, aparent mărunte, sporesc indignarea ţăranilor: automobilul Nadinei calcă cocoşul babei Ioana; şoferul îl trage de urechi pe copilul lui Pavel Tunsu care nu voia să se dea la o parte din drum din faţa maşinii; lui Ignat Cercel i se ia porcul din ogradă fiindcă n-a plătit birul; Aristide, fiul arendaşului Platamonu, o siluieşte pe fata lui Chirilă Păun.

Nemulţumirea celor mulţi o exprimă mai întâi învăţătorul Dragoş, arestat din porunca lui Miron luga. În sate se zvoneşte că nişte călăreţi pe cai albi aduc porunca lui vodă de a se împărţi pământurile celor ce muncesc.

Scânteia răscoalei se aprinde brusc. Ţăranii, înarmaţi rudimentar cu coase, topoare etc., aprind conacele, sparg hambarele şi îi pedepsesc pe cei care i-au oprimat.

Primul este omorât Miron luga, boierul autoritar şi inflexibil, linşat de mulţimea dezlănţuită; Nadina, nora lui, este violată şi sugrumată. Aristide Platamonu este pedepsit chiar de către tatăl fetei care fusese necinstită; plutonierul Boiangiu este bătut de Serafim Mogoş, Triton Guju şi alţii; colonelul Ştefănescu este numai izgonit din sat, daci se dă voie să plece cu trăsura pentru că era bătrân şi avea trei fete de măritat.

Scriitorul descrie magistral psihologia mulţimii, caracterul spontan al revoltei, fărâmiţarea acţiunii în acţiuni concrete, individuale. Ţăranii incendiază conacele, taie firele de telegraf, îşi dispută între ei jafurile.

Ultimele două capitole ale romanului descriu represiunea răscoalei, în fruntea unui batalion de război se află maiorul Tănăsescu şi prefectul Baloleanu. Ei vin să restabilească stăpânirea boierilor pe moşiile Amara, Ruginoasa, Bârlogu, Babaroaga, Gliganii, toate din judeţul Argeş.

Ţăranii sunt conduşi de Petre Petre, venit din armată. Obsedat de ideea că ar putea fi omorât, Tănăsescu le comandă soldaţilor foc în plin. Represiunea e continuată individual cu judecarea fiecărui răsculat şi pedepsirea lor imediată: Trifon Guju şi Toader Strâmbu sunt executaţi pentru Miron luga şi pentru Nadina; Luca Talabă, Lupu

Chiriţoiu şi Ignat Cercel sunt bătuţi; Niculina, fiica preotului Nicodim, este lovită cu cravaşa chiar de către maiorul Tănăsescu, pentru că îndrăznise să ridice cadavrul tatălui ei, ucis de un glonte rătăcit.

Prezent la aceste atrocităţi, Titu Herdelea, ziaristul venit de la Bucureşti, îşi exprimă revolta, dar nu poate împiedica nedreptăţile.

Structură – compoziţie. Romanul e alcătuit din două părţi: *Se mişcă ţara*! *şi Focurile*, împărţite, la rândul lor, în câte şase capitole: *Răsăritul*, *Pământurile*, *Flămânzii*, *Luminile*, *Friguri*, *Vestitorii*, apoi *Scânteia*, *Flăcări*, *Focul*, *Sângele*, *Petre Petre* şi *Apusul*.

Subiectul evoluează pe două planuri, care prezintă două clase sociale aflate în conflict: ţărănimea asuprită şi marii latifundiari.

În prima parte a romanului, acţiunea evoluează lent, întâmplările se acumulează, sentimentul revoltei creşte treptat; în partea a doua ritmul este alert, evenimentele sunt sângeroase. Primul volum prezintă întâmplări din primăvară până în toamnă, iar al doilea – din toamnă până în primăvară.

Şi în *Răscoala* există aceeaşi simetrie compoziţională ca şi în *Ion* sau *Pădurea spânzuraţilor*. Începutul cărţii prezintă o discuţie în trenul care mergea spre Capitală. Ilie Rogojeanu, un arendaş din Dolj, le vorbeşte celor prezenţi, printre ei aflându-se şi Grigore luga, despre ţăranul român „*care în realitate e numai rău şi prost şi leneş*”.

Romanul se termină cu o întâlnire, pe peronul gării din Bucureşti, între acelaşi Ilie Rogojineanu şi Grigore luga, după răscoală. Arendaşul e mulţumit că a scăpat cu faţa curată „*de furia tâlharilor*”.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Pentru această carte autorul s-a documentat intens, fie în presa timpului, fie cercetând legi şi documente administrative, fie – în fine – reconstituind direct întâmplările prin discuţii cu martorii oculari şi supravieţuitorii represiunii din 1907.

Naratorul este omniscient, obiectiv, relatând la persoana a III-a. Deşi creează individualităţi, Rebreanu excelează în descrierea

personajului colectiv.

Cititorul este în faţa unui document care dă impresia de autenticitate prin arta reconstituirii.

Caracterizarea personajului colectiv

Asemeni lui Costache Negruzzi sau Duiliu Zamfirescu, Liviu Rebreanu descrie în roman un mare număr de personaje, din medii diferite, dar cea mai bună realizare a sa este personajul colectiv.

De la individualităţi bine conturate, prozatorul prezintă o imagine sugestivă a colectivităţii, ţăranii acţionând şi gândind ca un singur individ.

Ascultând discursul prefectului Boierescu, ţăranii sunt parcă un singur trup, o singură expresie şi imaginea unui singur gând: *„Ţăranii ascultau şi-l priveau nemişcaţi cu ochi ca de sticlă*. *Sutele de feţe, cu aceeaşi expresie, păreau a fi ale aceluiaşi cap, cu aceleaşi gânduri şi simţiri, un singur şi acelaşi om în infinite exemplare…”*

În prezentarea răscoalei, termenii generici afirmă mişcări sinergetice. Alteori, ideea de colectivitate este sugerată prin metonimii: coase, topoare, beţe devin unelte personificate.

Pentru exemplificare, selectăm termenii colectivi din scena prezentării ţăranilor la conacul lui Miron Iuga: *câţiva oameni*, *ţipete*, *glasurile speriate*, *înjurături şi ameninţări*, *mişcarea mulţimii*, *câţiva*, *oamenii*, *zeci de beţe*, *în mijlocul ţăranilor*, *mulţimea frământată*, *urletele*, *înjurăturile îmbăiate*, *ţăranii*, *răcoriţi sau flămânzi* etc.

Particularităţi stilistice. Creator epic, Rebreanu e interesat, sub raport stilistic, de exactitatea exprimării, de adecvarea stilului la structura personajelor. Metaforele sunt la el rareori banale, comparaţiile – fără a fi frecvente – au, în schimb, expresivitate: *„Mulţimea, frământată ca o baltă răscolită de o furtună năprasnică”* sau *„În izbucnirea de furie… ca un trăsnet clocit mult între nori şi căzut fără obişnuitele tunete şi fulgere pregătitoare”*.

Mulţimea verbelor arată că autorul pune accentul pe acţiune: *„bătrânul Miron Iuga, fără cunoştinţă… rămase în picioare în mijlocul ţăranilor care, îndesându-se să-l lovească, parcă-l sprijineau să nu cadă”*.

Un procedeu frecvent folosit de scriitor, atunci când reproduce vorbirea ţăranilor, este elipsa. Întreruperea vorbirii este determinată fie de factorii interni, inhibitori (timiditate, dificultăţi de exprimare),

fie de factori externi care impun prudenţă. Ţăranii n-au curajul să exprime ceea ce doresc şi de aceea vorbesc cu subînţelesuri: *„Baţi coasa, Trifoane, ori9… întrebă Leonte fără mirare.”*; *„Rabzi, rabzi şi oftezi până nu mai poţi ş-apoi…”*; *„Din iarna asta nu-i chip să ieşim. Ori murim, ori…”* sau *„Apoi până n-om pune mâna pe topoare nici noi n-om…”*

În stilul lui Rebreanu acest procedeu atestă excelenta cunoaştere a sufletului ţărănesc.

Receptare critică

„Romancier de tip monumental, Liviu Rebreanu se alătură cu lumea lui, lumea spaţiului specific naţional românesc, celor mai mari creatori din literatura universală în domeniul romanului, lui Balzac şi Zola, lui Tolstoi şi Solohov, lui Verga şi lui Reymont, lui Thomas Mann şi lui Galsworthy”.

(Alexandru Piru, *Liviu Rebreanu*)

„Romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu este o operă ce aparţine realismului”.

(Valeriu Cristea, [*O suprarealistă misterioasă*], în *Liviu Rebreanu*)

Fragment semnificativ comentat

„În *marginea satului ţăranii trepădau de nerăbdare,* umplând *şoseaua şi* împrejurimea. Cu *feţele roşii,* cu *ochii înflăcăraţi aşteptau şi se îndemnau ca la o nuntă mare.* Toţi *aveau de spus câte ceva,* ca şi *când ceilalţi n-ar fi ştiut nimic sau nici n-ar fi fost de faţă,* şi *toţi spuneau acelaşi lucru şi* aproape cu *aceleaşi cuvinte.* Uneori, arar, se *făcea* linişte *şi atunci toţi se simţeau cuprinşi de o înfiorare apăsătoare pe care încercau apoi* s-*o alunge cu alte urlete mai năvalnice parcă le-ar fi fost frică tuturor* să nu se *trezească dintr-o beţie fericită*”.

Textul face parte din capitolul XI al romanului, *Petre Petre*. Masa de ţărani aşteaptă la marginea satului sosirea soldaţilor. Descrierea prezintă personajul colectiv, nediferenţiat, unitar în gesturi şi atitudinii. El este identificat o singură dată („*ţăranii*”), după care el este dedus din formele verbale (*aşteptau şi se îndemnau*) sau înlocuit cu prenumele nehotărât *toţi*, repetat de trei ori.

Nu se rostesc cuvinte clare, deşi *„toţi aveau de spus câte ceva”*. Este aşteptarea înfrigurată dinaintea încleştării finale. Descrierea este panoramică. Câteva metonimii („cu *feţele roşii,* cu *ochii înflăcăraţi*”),

precizarea „al*te urlete mai năvalnice*”, comparaţiile („ca *la o nuntă mare*”, „*parcă le-ar fi fost frică*”) arată neliniştea răsculaţilor.

Stilul este cenuşiu, lipsit de expresivitate, în acord cu maniera obiectivă de relatare. (G.A.)

PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR

Context literar. *Pădurea spânzuraţilor* este un roman obiectiv.

Din punctul de vedere al conţinutului, faptele sunt prezentate cronologic, în cauzalitatea lor, naraţiunea fiind astfel una liniară. Ca element de tehnică literară, trebuie menţionat că naratorul unui roman obiectiv este omniscient şi omniprezent.

Specificul speciei. Romanul a apărut în 1922 şi este inspirat din tragedia lui Emil Rebreanu, fratele scriitorului. Fiind ofiţer în armata austro-ungară, el încercase să treacă linia frontului la români, dar fusese prins, condamnat şi spânzurat.

Un alt element de istorie literară este acela că scriitorul a fost impresionat de o fotografie care reprezenta o pădure de copacii căreia atârnau cehi spânzuraţi.

În roman, scriitorul reia tema nuvelei sale anterioare, *Catastrofa*, folosind o tehnică analitică în maniera lui Dostoievski.

Titlul sugerează drama războiului, care distruge destinele unor oameni nevinovaţi.

Tema o constituie evocarea primului război mondial.

Rezumat începutul romanului îl prezintă pe Apostol Bologa, membru al Curţii Marţiale, asistând la spânzurarea sublocotenentului ceh Svoboda. care încercase să treacă frontul la inamic.

Impresionat de lumina din ochii condamnatului, şi de imputările nerostite ale căpitanului Klapka. ajuns acasă şi auzind, de asemenea, cântecul ordonanţei, Bologa îşi aminteşte de satul copilăriei.

Apostol Bologa se născuse în satul Parva de lângă Năsăud, ca fiu al unui avocat şi al unei mame bigote. După moartea tatălui, care i-a lăsat porunca să nu uite că e român. Apostol urmează filosofia, respingând dorinţa mamei de a se înscrie la teologie.

Într-o vacanţă, la Parva, o cunoscuse pe Marta, fiică de avocat. Se logodeşte cu ea şi se înrolează în armată pentru a-i câştiga admiraţia. Va fi trimis pe front, unde este decorat şi înaintat locotenent. Numit membru al Curţii Marţiale, ia parte la judecare lui Svoboda, considerat trădător de patrie.

Urmează o discuţie la popota ofiţerilor despre „datorie; şi „stat” care înseamnă pentru Bologa începutul unei crize morale. Predispus la frământări, eroul caută un mijloc de salvare. Aflând că regimentul său va lupta pe frontul românesc, încearcă să dezerteze *„la muscali”*, dar este rănit şi spitalizat.

Se întoarce la Parva în convalescenţă, rupe logodna cu Marta şi revine pe front. În satul Lunca, unde era găzduit în casa groparului ungur Vidor, se îndrăgosteşte de Ilona, fiica acestuia, şi se logodeşte cu ea. Ca membru al Curţii Marţiale este pus în situaţia de a condamna la moarte 12 români, acuzaţi de pactizare cu inamicul.

Încercând să dezerteze a doua oară. Bologa este prins de locotenentul ungur Varga, iar Tribunalul Militar îl condamnă la moarte prin spânzurare.

Structură – compoziţie. Romanul este alcătuit din patru cărţi, fiecare având câte 11 capitole, cu excepţia ultimei care are doar 8 capitole. Cele două planuri distincte ale romanului, unul ai frământărilor sufleteşti ale eroului, celălalt al războiului, evoluează paralel, dar adeseori ele se intersectează.

Construcţia volumului este circulară şi simetrică: ea începe şi se termină cu imaginea spânzurătorii, proiectată în acelaşi peisaj dezolant. Lumina din ochii lui Svoboda, prelungindu-se *„ca o înţfutare dureroasă”* în inima lui Bologa, devine unul dintre motivele romanului.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Naratorul omniscient îşi urmăreşte în profunzime personajul, analizându-i trăirile şi complicatele meandre ale gândirii. Prozatorul notează, de asemenea, reacţiile fizice sau organice ale lui Apostol Bologa, comportamentul său, toate determinate de anumite frământări lăuntrice. Din această atitudine a naratorului, un alter-ego al autorului, rezultă un personaj deosebit de complex, cum este Bologa.

Caracterizarea personajului

Apostol Bologa este un erou problematic. Drama sa de conştiinţă este rezultatul unor circumstanţe politico-istorice bine determinate. Plecat pe front din dorinţa de a fi un erou. ca şi tatăl său, Bologa înţelege că trebuie să aleagă între datoria de cetăţean al unui imperiu multinaţional şi apartenenţa sa la etnia românească.

Prin structura sa intimă, ca şi prin studii. Bologa este un reflexiv… *o fire excesiv de şovăitoare”*, cum se prezintă el însuşi. Se

înrolează în armată din orgoliu, pentru că *„războiul e adevăratul generator de energii”*. Este indignat de fapta cehului Svoboda, dar este surprins de *„strălucirea mândră, învăpăiată”* din ochii lui.

După ce Klapka îi povestește despre pădurea spânzuraților. Bologa începe să se întrebe pentru ce luptă, pentru cine, dându-și seama că a avut o concepție de viață greșită.

Criza sa sufletească se declanșează deplin în momentul când sentimentul datoriei intră în contradicție cu apartenența sa la neamul românesc. Acum consideră că nicio datorie n-are dreptul *„să calce în picioare sufletul omului”*.

Venit acasă în permisie, rupe logodna cu Marta, mândru că a luat o asemenea decizie. Întors pe front, Bologa se hotărăște să dezerteze, deși este conștient că poate fi prins... *Cu inima ostenită de bucurie”*. Într-o noapte încearcă să treacă linia frontului, dar este prins. La proces, el refuză să se apere. Moare *„cu ochii „însetați de lumina răsăritului”*.

Particularități stilistice. Liviu Rebreanu nu este un stilist. Interesat de idee, de exprimarea exactă, minuțioasă, scriitorul adoptă un stil comun, sec. Am selectat câteva particularități din scena inițială și din cea finală a romanului. Totul se subsumează verbului. Lexicul e reprezentat de cuvinte ca: *„țeastă”*, *„să întoarne”*...*lepădă”*. *„rărunchii”*, iar unele comparații au o mare putere de a concretiza: *„ca niște ciocane”*...*ca o imputare dureroasă”, ca pielea de șarpe”*, *„ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți”*.

Câteva simboluri, sugerând *lumina*, revin obsedant în cele două fragmente: *„strălucire mândră”*, *„licărire de bucurie”*, *„lumina răsăritului”*, *„strălucirea cerească”* etc.

Receptare critică

„Psihologia sufletului mediocru combătut de două atitudini impuse din afară a dat *Pădurea spânzuraților*, roman care ar fi putut să fie politic și din instinct creator a rămas roman de analiză”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

„Acest roman al conștiinței este unul al revelațiilor succesive și al sentimentelor excepționale”.

(Nicolae Manolescu, *Arca lui I\ce*)

Fragment semnificativ comentat

„Sub cerul cenuşiu de toamnă ca un clopot uriaş de sticlă aburită, spânzurătoare a noua şi sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea braţul cu ştreangul spre câmpia neagră, înţepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheaţi de un caporal scund, negricios, şi ajutaţi de un ţăran cu faţa păroasă şi roşie, doi soldaţi bătrâni săpau groapa, scuipându-şi des în palme şi hăcâind a osteneală după fiecare lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii zvârleau lut galben, lipicios...”

În planul apropiat, elementul principal care conturează atmosfera sumbră este spânzurătoarea. În plan mai îndepărtat, atmosfera este întunecată datorită peisajului: *„cerul cenuşiu de toamnă”*, cu *„arbori arămii”*. Al treilea element, dinamic de data aceasta, este imaginea gropii care se adâncea.

Natura este în acord cu trăirile eroului. Apostol Bologa, pe care cititorul îl cunoaşte în ipostaza de membru al Cuilii Marţiale. Venit să asiste la spânzurarea lui Svoboda, el e obsedat de privirea acestuia, înfrumuseţată „de *o dragoste uriaşă”.*

Ca şi în romanul *Ion*, în *Pădurea spânzuraţilor*, scriitorul foloseşte construcţia circulară şi simetrică. Romanul începe şi se termină cu imaginea spânzurătorii, dar imaginea iniţială, posomorâtă, sugerează atmosfera războiului, pe când cea finală este invadată *„de lumina răsăritului”*. (G.A.)

HORTENSIA PAPADAT-BENCESCU

CONCERT DIN MUZICĂ DE BACII

Context literar. *Concert din muzică de Bacii* este un roman obiectiv. Din punctul de vedere al conţinutului, faptele sunt prezentate cronologic, în cauzalitatea lor, naraţiunea fiind astfel una liniară. Ca element de tehnică literară, trebuie menţionat că naratorul unui roman obiectiv este omniscient şi omniprezent.

Romanul *Concert din muzică de Bach* a apărut în 1927 şi face parte din *Ciclul Halippa*, alături de alte trei scrieri: *Fecioarele despletite* (1926), *Drumul ascuns* (1932) şi *Rădăcini* (1938).

Specificul speciei. *Concert din muzică de Bacii* este un roman citadin, psihologic, în care acţiunea este redusă la minimul necesar.

Titlul romanului se referă la un eveniment monden, concertul din muzică de Bach, care unifică destinele a trei family.

Tema romanului o constituie viaţa burgheziei bucureştene din

perioada interbelică.

Rezumat

Acţiunea romanului se petrece când în casa Elenei Drăgănescu, când în casa doctoriţei Lina Rim sau a Adei Razu.

Elena, fiica Leonorei (din romanul precedent, *Fecioarele despletite*), se căsătorise, din interes, cu Drăgănescu, un fabricant bogat. Doctoriţa, Lina Rim, rudă îndepărtată a Leonorei, se căsătorise cu profesorul Rim tot din interes. În casa familiei Rim trăia Sia, o fată retardată, rodul relaţiei dintre Lina şi Lică Trubadurul, fost plutonier-major.

La un prânz, Lina îl anunţă pe Rim că, în toamnă, Elena Drăgănescu va da o mare serbare muzicală. Rim era un bun violonist.

Pentru Lică Trubadurul face o pasiune prinţesa Ada Razu, căreia el îi prinsese de zăbală caii speriaţi, gata să răstoarne trăsura. Ada Razu. fiică a unui fabricant bogat, numită şi *„făinăreasa”*, se căsătorise cu prinţul Maxenţiu doar pentru titlu. Acum, bolnav şi umilit, prinţul nu mai reprezenta nimic pentru femeia calculată care era Ada. Descoperindu-l pe Lică, ea îl aduce în casă ca profesor de echitaţie. Interesată apoi să-l introducă pe Lică în lumea bună, pentru a-l lua de soţ, Ada vrea să obţină şi ea o invitaţie la concert.

Când în ţară soseşte muzicianul Victor Marcian, văr cu Maxenţiu, Ada iniţiază o întâlnire a lui cu Elena Drăgănescu. Cei doi se întâlnesc de mai multe ori, repetiţiile pentru concert se înmulţesc, dar reprezentaţia se amână de mai multe ori din diferite motive. În cele din urmă, marele concert din Bach se desfăşoară în biserica unde este adus pentru înmormântare trupul Siei, victimă a poftelor gemenilor Halippa. Prinţul Maxenţiu moare, Lică intră în politică şi va fi propus deputat, iar Elena Drăgănescu pleacă cu Marcian.

Structură – compoziţie. Acţiunea romanului alternează pe două planuri: planul evenimentelor exterioare şi planul vieţii interioare a personajelor, Dacă în planul exterior acţiunea se realizează prin naraţiune, descriere sau dialog, în planul interior ea evoluează prin monolog.

În mod simbolic, cele trei cupluri, ilustrând niveluri ale burgheziei româneşti, se dizolvă la sfârşitul acţiunii. Elena – Drăgănescu, Lina – Rim, Ada – Maxenţiu. Fiecare dintre cele trei cupluri se formase din interes.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Ca în orice roman obiectiv, naratorul este şi aici omniscient. El prezintă personajele şi face legătura între capitole sau scene. Prezenţa auctorială poate fi dedusă din atitudinea ironică faţă de diferite personaje: Ada este *făinăreasa*, Lică – *trubadurul*, Lina – *buna*, Nory – *feminista*.

Intervenţia autoarei, prin calificativele aplicate personajelor, de altfel foarte diverse, contribuie la familiarizarea cititorului cu subiectul operei.

Personaj ul-reflector

În roman, două personaje feminine. Mini şi Nory, îndeplinesc funcţia de reflectori. Ele fac legătura între cele trei familii, dând o imagine parţială şi subiectivă asupra unor evenimente. Ele nu sunt decât personaje episodice, care limitează prezenţa naratorului omniscient.

Personajul-reflector are calitatea de a asista la întâmplări, de a le comenta, de a indica puncte de vedere diferite asupra personajelor.

Într-o astfel de scenă, Mini şi Nory o compătimesc pe *buna* Lina: *„Într-o zi, discuţia dintre Rim şi Lina pe subiectul unui trandafir roşu de cârpă la pălărie avusese loc în faţa lui Mini şi Nory. Lina astfel înfruntată, se supărase de tachinăriile doctorului, se învineţise înăbuşit, cum îi era felul, ba chiar se înrăia, se vedea bine* [...]... *Biata Lina*...”

Particularităţi stilistice. Lipsa (aproape totală) a acţiunii duce la un stil adesea liric, la o structură muzicală a frazei: *„De vreo trei-patru ori, aripile vocilor împreunate bătură în surdina unui sunet unic. combinat în delicateţea lui istovită din atâtea sunete suprapuse şi acoperite încă de acompaniamentul ca de un zăbranic moale*...”

Receptare critică

„Defecţiunea biologică ia în opera Hortensiei Papadat-Bengescu şi aspectul degradării filiaţiei prin legături ilicite”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*)

„Prin *Concert din muzică de Bach* (1927) o nouă literatură română începe printr-o afirmaţie definitivă: sub ochii noştri se înfăptuieşte o mare frescă a vieţii orăşeneşti, unde toate straturile sociale sunt respectate”.

(Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*)

Fragment semnificativ comentat

„Aşadar, domnul de la cinematograf, domnul cu profil interesant, cu rictus în colţul gurii, era Lică; Lică fără de mustaţă mică, cu desenul gurii liber de umbră, cu gropiţa pe care o dezmierda vârful castaniu al mustăţii schimbate în dungă. Lică fără buclă pe frunte, tuns scurt: Lică prelucrat treptat de progres, de frizer, şi de atâta suferinţă cât putea încape în el. În biserică, după stâlp, Lică, deşi niciodată nu-şi aducea aminte. Îşi amintise: copilul luat în birjă ca un pachet, doicile la mahala, fata târâtă apoi pretutindeni de mână, legată de traiul lui vagabond. [...] *Atâta cât viaţa şi moartea puteau prelucra la fizic şi la moral pe Lică, îl prelucrase. Ieşise acel domn bine ca la cinematograf”*.

Lică Trubadurul (Lică Petrescu) este fratele Lenorei Hallipa şi tatăl Siei. Considerat *„oaia neagră a familiei”*, el este singurul care nu-şi ascunde trecutul şi nu se dedublează.

Acest portret, din capitolul 18, ultimul al romanului, ne descrie personajul în timpul înmormântării Siei.

Lică evoluează în roman de la băiatul *„umil şi obraznic”*, care era iniţial, la domnul bine *„de la cinematograf”*, care devenise între timp.

Portretul său fizic sugerează transformările interioare ale personajului. La începutul romanului, Lică era: *„subţirel, sprinten... cu ochii vioi ele veveriţă”*, cu *„părul negrii din care se lăsa o buclă mare pe frunte, cu mâinile şi picioarele mici şi subţiri...”*. Acum, Lică este vag enigmatic (*„profil interesant”*), uşor nervos (*„rictus în colţul gurii”*), maturizat, echilibrat, dar încă atrăgător (*„fără de mustaţă mică... cu gropiţa... fără bucla pe frunte, tuns scurt”*). Este un portret conclusiv. Lică fusese prelucrat treptat *„de progres, de frizer, şi de atâta suferinţă cât putea „încape în* e/”. (G.A.)

GEORGE CĂLINESCU

ENIGMA OTIUE1

Context literar. *Enigma Otiliei* este un roman obiectiv. Din punctul de vedere al conţinutului, faptele sunt prezentate cronologic, în cauzalitatea lor, naraţiunea fiind astfel una liniară. Ca element de tehnică literară, trebuie menţionat că naratorul unui roman obiectiv este omniscient şi omniprezent.

Romanul a apărut în 1938 şi este al doilea roman al lui George Călinescu. după *Cartea nunţii* (1933).

Criticul considera că romanul proustian, în vogă în epoca

interbelică la noi, nu este în acord cu mentalitatea românească a epocii. De aceea el revine ia o specie aparent depășită, romanul balzacian, care presupune tipologii. Titlul iniţial al cărţii a fost *Părinţii Otiliei*.

Specificul speciei. Prin tematică, *Enigma Otiliei* este un roman citadin, iar prin tehnică narativă el asimilează experienţe ale romanului modern (lirism, estetică etc.)...

Titlul. Editorul a fost cel care a propus schimbarea titlului iniţial al cărţii. Noul titlu – *Enigma Otiliei* – evidenţiază povestea de dragoste, în care Otilia rămâne pentru Felix o enigmă. Scriitorul însuși face aceste consideraţii despre titlu: *„Nu Otilia are vreo enigmă, ci Felix cred" are. Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi a care îl respinge, dându-i totuși dovezi de afecţiune"*.

Imanului este viaţa burgheziei bucureştene de la începutul

XX-lea.

Rezumat

Acţiunea începe în iulie 1909, când tânărul Felix Sima, fiul unui medic militar din Iaşi, vine la Bucureşti, la unchiul său, ca să urmeze medicina. În urma morţii ambilor părinţi, Costache Giurgiuveanu devenise tutorele tânărului.

În casa unchiului său, el o cunoaşte pe Otilia, vara lui, pe Leonida Pascalopol, protector al Otiliei şi prieten cu moş Costache, şi pe membrii „clanului" Tulea – Aglae, sora lui Costache, Simion şi Aurica.

Felix devine un observator atent al „întâmplărilor", din cele două familii: Aglae şi Aurica, nemăritată, o urăsc pe Otilia; Pascalopol îi satisface cu indulgenţă părintească Otiliei mici capricii (cadouri, plimbări în oraş cu trăsura); Titi, băiatul familiei Tulea, cam retardat. are pasiunea de a reproduce ilustrate; Olimpia, cea de-a doua fată a lui Simion Tulea şi a Aglaei, nu se poate căsători cu Stanică Raţiu, deoarece Simion lu-vrea să-i dea zestre. Deşi îi administra averea rămasă de la părinţi, moş Costache refuză, din zgârcenie, să-i dea lui Felix bani pentru cursuri.

Invitaţi de Pascalopol, Felix şi Otilia petrec o perioadă la moşia lui de la Ciulniţa. Îndrăgostit de Otilia, Felix îi cere ca dovadă de iubire să nu-l mai vadă pe Pascalopol, ceea ce duce ia-o discuţie între acesta şi Felix.

Situaţia Otiliei era nesigură. Deşi îi folosea averea, Costache

Giurgiuveanu ezită s-o adopte şi nu-i face nici testament de frica Aglaei. Aceasta pândea orice mişcare a bătrânului, fiind convinsă că averea lui îi revine de drept.

Prin mijlocirea lui Stanică, Felix o cunoaşte pe Georgeta, întreţinuta unui general, cu care are o relaţie. Între timp. Otilia acceptă invitaţia lui Pascalopol şi pleacă la Paris, pentru o vreme. Simion Tulea se îmbolnăveşte şi familia îl internează într-un ospiciu.

Otilia se întoarce de la Paris şi reia prietenia cu Felix. Moş Costache se gândeşte la viitorul Otiliei şi cumpără materiale de construcţie, intenţionând să-i facă o casă. Bătrânul are însă un atac de apoplexie, iar familia Tulea, inclusiv Stanică, îi ocupă casa pentru a-l supraveghea. Moş Costache ţinea banii sub saltea şi amânase de mai multe ori să-i predea lui Pascalopol pentru Otilia.

Stanică bănuia că bătrânul ascunsese banii undeva şi, într-o zi, rămas singur cu moş Costache, îi fură banii provocându-i moartea.

Casa îi rămâne Aglaei, iar Otilia nu primeşte nimic. Ajuns bogat, Stanică se desparte de Olimpia. Otilia se căsătoreşte cu Pascalopol şi pleacă la Paris.

Felix îşi continuă studiile şi ajunge medic şi profesor universitar. Întâlnindu-l, după câţiva ani, pe Pascalopol în tren, Felix află de la el că se despărţise de Otilia, care se recăsătorise. Privind o fotografie pe care i-o arătase moşierul, Felix au o mai recunoaşte pe fata

...*nebunatică*" de odinioară. Revenit într-o duminică pe strada Antim. la casa lui moş Costache, Felix retrăieşte clipa, când venise prima dată aici, şi îşi reaminteşte, vorbele cu care îl întâmpinase bătrânul: „*Aici nu stă nimeni*!"

Structură – compoziţie. Romanul debutează balzacian cu precizarea timpului şi a locului acţiunii. Venirea lui Felix în strada Antim, în casa lui Costache Giurgiuveanu, este simetrică cu finalul, când Felix, revenind în acel loc, îşi reaminteşte cuvintele cu care îl întâmpinase odinioară unchiul său: „*Aici mi stă nimeni*".

Descrierea minuţioasă a locuinţei, prezentarea principalelor personaje (Otilia, moş Costache, Pascalopol, Aglae) prin portrete, care vor fi dezvoltate pe parcurs, evidenţiază, în spirit realist, legătura dintre individ şi mediu.

Subiectul romanului evoluează pe două planuri: pe de o parte, viaţa lui Felix şi iubirea pentru Otilia, iar pe de altă parte, existenţa

familiilor Giurgiuveanu şi Tulea.

Incipitul balzacian („*seară de la începutul lui iulie 1909*” – strada Antim) creează impresia de autenticitate, dar, în acelaşi timp, anticipează două laitmotive ale romanului: *problema paternităţii* şi *moştenirea*.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Creator de tipuri eterne, George Călinescu a optat pentru un realism de tip balzacian, la fel ca în romanele *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*.

Naratorul este clasic, omniscient şi omniprezent; el relatează la persoana a III-a. Prezenţa lui este evidentă din primele rânduri, când îi realizează lui Felix un portret fizic şi, ca un cunoscător, dă detalii arhitectonice şi de atmosferă.

Felix este personajul-narator. El percepe evenimentele şi semnificaţia lor. Cititorul pătrunde odată cu personajul în universul romanului.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Titlul iniţial al romanului, *Părinţii Otiliei*, indica mai bine intenţia autorului de a crea categorii eterne.

Reprezentând tipul zgârcitului, Costache Giurgiuveanu este comparabil (cel puţin parţial) cu Harpagon, al lui Molière, sau cu Hagi-Tudose, personajul lui Delavrancea. Portretul său fizic („*capul atins de o calviţie totală, faţa aproape spână, buzele întoarse în afară şi galbene de prea mult fumat*”) indică vârsta şi decrepitudinea personajului. Pe de o parte, iubirea pentru Otilia şi, pe de altă parte, teama de Aglae îl fac pe moş Costache să fie ezitant. Preocupat de soarta Otiliei, pe care ar fi trebuit s-o înfieze, bătrânul vrea să depună bani la bancă pentru ea şi să-i construiască o casă. Atacul de apoplexie împiedică realizarea intenţiilor.

Celelalte personaje îl apreciază diferit pe Costache: Aglae şi Stanica îl supraveghează pentru a pune mâna pe avere, Otilia îl consideră „*un om bun*”, dar „*cam avar*”, Pascalopol îl priveşte cu înţelegere şi prietenie, iar Felix este contrariat de comportamentul său.

Moş Costache trăieşte drama omului singur şi neajutorat, care, văzându-se deposedat de bani, nu mai vrea să trăiască.

Otilia este un personaj realizat prin tehnica „oglinzilor paralele”: Felix o vede „*adorabilă, atrăgătoare, cultă, talentată, o fată superioară*”,

Pascalopol, *„o mare ştrengăriţă cu un temperament de artistă"*, moş Costache o numeşte *„fefetiţa"* şi o soarbe *„umilit"* din ochi, Stanică o elogiază (*„deşteaptă fată, ştiu că se descurcă în viaţă"*), iar Aglae o consideră *„o stricată"*.

Portretul ei fizic sugerează tinereţea şi distincţia: „18-19 *ani,* faţ*a măslinie,* cu *nasul mic şi ochii foarte albaştri".*

Eroina cumulează o serie de trăsături contradictorii: copilăroasă şi matură, expansivă şi interiorizată, raţională şi impulsivă. Comportamentul ei este derutant atât pentru Felix, tânărul în formare, cât şi pentru Pascalopol, bătrânul blazat.

Fire complexă, plină de neprevăzut, liberă în atitudini şi capricioasă, ea are o influenţă magică asupra celorlalţi. Are puterea de a se autoanaliza, găsindu-se *„mediocră"* şi conştientă de relativitatea frumuseţii *„noi nu trăim decât cinci-şase ani*!... *Pe urmă am să capăt cearcăne la ochi, zbârcituri pe obraz"*, îi spune ea lui Felix.

Otilia oscilează între Felix şi Pascalopol, două ipostaze masculine, optând, în cele din urmă, pentru moşier, care îi putea asigura o existenţă liniştită.

Între Otilia, pe care o vede Felix la început plină de farmec şi de candoare, şi femeia din fotografia din final (*„o doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută, dar care nu mai era Otilia, nu era fata nebunatică*... *un aer de platitudine feminină stingea totul"*, este viaţa unei eroine moderne.

Felix este tipul intelectualului în formare. Portretul lui fizic este prezentat în prima pagină a romanului: *„un tânăr de vreo optsprezece ani"*, cu faţa *„juvenilă şi prelungă, aproape feminină"*, cu o culoare *„măslinie"* a obrazului şi o tăietură *„elinică"* a nasului.

Fire raţională, cu un spirit de observaţie foarte dezvoltat, Felix este cel care observă şi analizează, perspectiva lui fiind cea dominantă, înţelegând că studiul este pentru el unica şansă, el merge la universitate, publică articole în reviste de specialitate şi ajunge medic apreciat şi profesor universitar.

Simpatia lui pentru Otilia devine, în timp, dragoste. Purtarea contradictorie a fetei, familiaritatea dintre ea şi Pascalopol, precum şi plecare lor, neaşteptată, la Paris sunt manifestări care-l surprind, făcându-l bănuitor şi gelos. Otilia revine, şi prietenia lor se reia. După moartea lui moş Costache, ea se căsătoreşte însă cu moşierul, iar în

sufletul lui Felix va rămâne amintirea unei iubiri romantice şi enigmatice.

Particularităţi stilistice. Romancierul foloseşte tehnici artistice diferite, care aparţin: clasicismului (prin arta scenică, şi unitatea caracterologică a personajelor), romantismului (prin lirismul iubirii dintre Felix şi Otilia) sau realismului (prin crearea tipologiilor, prin prezentarea în detaliu a străzii, a arhitecturii caselor, prin prezentarea veridică a societăţii bucureştene de la începutul secolului al XX-lea).

Scriitorul are capacitatea de a plasticiza detaliul, de a evidenţia semnificativul, adesea într-un limbaj neologic.

Receptarea critică

„George Călinescu consideră că platitudinea e condiţia normală a femeii... [...] Nu există o enigmă a femeii în romanul lui Călinescu, tocmai pentru că o explicaţie ni se dă (şi încă cea mai plată cu putinţă), interzicându-ni-se astfel jocul tuturor interpretărilor posibile”. (Alexandru George, *Semne şi repere*)

„Comicul din *Enigma Otiliei* este esenţial rezultatul procedeelor critice folosite de prozator”.

(Nicolae Manolescu, *Arca lui IWoe*)

Fragment semnificativ comentat

„În *această* obscuritate, *strada* avea un *aspect bizar.* Nicio *casă nu era prea înaltă şi aproape niciuna nu avea cât superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii* (operă *îndeobşte a zidarilor italieni*), *mărimea neobişnuită a ferestrelor,* în *raport* cu *forma scundă a clădirii,* ci*ubucăraia,* ridi*culă prin grandoare,* amestecul *de frontoane greceşti şi chiar ogive,* f*ăcute însă clin var şi lemn vopsit,* um*ezeala,* care *dezghioca varul,* şi *uscăciunea,* care um*fla lemnăria, făceau din strada bucureşteană o caricatură* în *moloz a unei străzi italice*”.

Enigma Otiliei este un roman citadin şi balzacian prin: temă (problema moştenirii), titlul iniţial (*Părinţii Otiliei*), clasificarea personajelor pe specii, construcţia epică, motive narative etc. În sensul realismului balzacian, strada, casă, interiorul, deci mediul, explică evoluţia şi caracterul personajelor. Viaţa este studiată precis, în spiritul ştiinţelor naturale.

Acţiunea romanului este plasată în primele decenii ale secolului XX, în Bucureşti.

După indicarea timpului acţiunii („*într-o seară de la începutul lui iulie 1909*”), în fragmentul de mai sus este descrisă strada Antim pe care se afla casa lui Costache Giurgiuveanu. Descrierea detaliilor de arhitectură a caselor se face minuţios. Prin această tehnică a amănuntului se sugerează atmosfera în care evoluează personajele romanului.

Detaliile de arhitectură a caselor arată copia, prostul-gust, kitsch-ul. Sintagme ca: „va*rietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii*… mă*rimea neobişnuită a ferestrelor… ciubucăria* ri*dicul*ă *prin grandoare*… ame*stecul* de *frontoane greceşti*… ume*zeala*… „indică un spaţiu apăsător, nefiresc, ciudat”, o ca*ricatură”, c*um notează autorul.

Ambianţa poate sugera o umanitate aflată în decrepitudine, cu o viaţă sordidă, parodică. (G.A.)

ROMANUL MODERN SUBIECTIV

CAMIL PETRESCU

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI

Context literar. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este un roman subiectiv. Din punctul de vedere al conţinutului, romanul subiectiv este predominant analitic, iar acţiunea este discontinuă, cu reveniri şi anticipări în timp.

Referitor la tehnica narativă, naratorul este înlocuit prin personajul-reflector, iar naraţiunea este preponderent la persoana întâi, deci subiectivă, luând deseori forma confesiunii. Principalul conflict are loc în conştiinţa personajelor.

Romanul a apărut în 1930, şi alături de scrierile lui Mircea Eliade, Hortensia Papadat-Bengescu şi ale lui Anton Holban ilustrează tehnica jurnalului intim ca model romanesc al conştiinţei subiective şi al naraţiunii la persoana întâi.

Specificul speciei. Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este descrierea monografică a unei iubiri, conflictul principal dezvoltându-se în plan sufletesc. Problematica şi formula estetică sunt inedite în spaţiul literaturii române interbelice.

Titlul indică cele două părţi ale romanului, unite de prezenţa unei singure conştiinţe narative.

Temele principale ale romanului sunt iubirea şi războiul.

Rezumat

Romanul începe cu un capitol intitulat *La Piatra Craiului, în*

munte și îl prezintă pe Ștefan Gheorghidiu, concentrat în linia Carpaților.

La popota ofițerilor are loc o discuție despre un bărbat din înalta societate care își ucisese nevasta necredincioasă și fusese achitat. Iritat de răspunsurile camarazilor săi, Gheorghidiu începe să rememoreze relația lui cu Ela, soția sa, retrăind și sistematizând întâmplări trecute.

În capitolul *Diagonalele unui testament*, Gheorghidiu povestește cum a cunoscut-o pe Ela, cea mai frumoasă studentă de la Litere. Student la Filosofie, el e măgulit de iubirea fetei. Căsătoria lor e liniștită atâta vreme cât duc o existență modestă. Gheorghidiu primește însă o moștenire neașteptată și viața cuplului se schimbă. Ela începe să fie preocupată de lux și de întâlniri mondene.

Cu ocazia unei excursii *„în bandă"*, la Odobești, se declanșează criza de gelozie a lui Gheorghidiu, care începe să se îndoiască de fidelitatea soției. Așezarea Elei lângă G., un avocat obscur, dar bărbat monden, gesturile familiare dintre cei doi, plimbările cu mașina sunt întâmplări pe care eroul le analizează și care îi provoacă suferință. Ștefan îi reproșează Elei comportamentul, între ei intervine o tensiune nefirească și o vreme nu-și vorbesc. Se împacă și petrec o lună de vis la Constanța.

Începe războiul și Gheorghidiu este concentrat vreme de două săptămâni la Azuga. Venit pe neașteptate acasă, într-o noapte, n-o găsește pe Ela. Ea sosește dimineața pe la opt și el, fără să-i asculte explicațiile, îi propune de divorțeze. Ela acceptă, dar după un timp cei doi se revăd. Concentrat la Dâmbovicioara, Gheorghidiu aranjează ca Ela să-și petreacă vara la Câmpulung, la o cunoștință. Ea îi scrie aproape în fiecare zi (capitolul *între oglinzi paralele*).

Capitolul *Ultima noapte de dragoste* încheie prima parte a romanului. Ela îl cheamă *„negreșit"* la Câmpulung, unde îi destăinuie îngrijorarea pentru situația ei materială, în cazul în care el ar muri pe front. îi cere să-i treacă pe numele ei o parte din contul de la Bancă, întâmplător însă Gheorghidiu îl vede în oraș pe G. și din acel moment nu se mai îndoiește de legătura dintre el și Ela. Vrea să se răzbune și să-i împuște pe amândoi, dar se întâlnește cu ajutorul comandantului care îl obligă să meargă împreună la regiment. Pe drum, fără să știe nimic de frământările lui Gheorghidiu, colonelul îi povestește diferite

anecdote despre acelaşi Gregoriade.

A doua zi, România intră în primul război mondial.

A doua parte a romanului prezintă jurnalul de campanie al lui Ştefan Gheorghidiu. În capitolele *întâia noapte de război*, *Fata cu obraz verde*, *la Vulcan*, *întâmplări pe apa Oltului* sau *Post închinat la Cohalm* sunt prezentate întâmplări reale din război. Sublocotenentul Gheorghidiu descoperă în război realitatea pe care n-o bănuia... *Morţi de foame şi de sete*", istoviţi de efort, ascultând ordine adesea contradictorii, soldaţii înaintează sub iminenţa morţii. Pentru Gheorghidiu, războiul e o altă existenţă, pe care el o trăieşte cu toată luciditatea: *„N-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc..."*, notează el.

Imagini vizuale şi auditive puternice, impresionante, explozii năucitoare, vâjâituri, o ploaie de obuze e tot ce omul poate percepe în timpul luptelor. Capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* este unul dintre cele mai dramatice. Retragerea armatei în faţa inamicului consemnează dezastrul: *„e ca la începutul lumii"*.

Rănit şi internat în spital, Gheorghidiu revine în Bucureşti, unde se întâlneşte cu Ela. Întrebările nu l-au părăsit, dar acum este indiferent", chi*ar dacă e nevinovată".*

Gheorghidiu se desparte de Ela dăruindu-i casele de la Constanţa, bani, tot ce e în casă, cărţi, obiecte de preţ, lucruri personale, amintiri: *„Adică tot trecutul"*.

Structură – compoziţie. Romanul este alcătuit din două cărţi: prima având 6 capitole, cea de-a doua, 7.

Prima carte, un monolog, relatează despre iubirea dintre Ştefan Gheorghidiu şi Ela, iar cea de-a doua este jurnalul de front al eroului. Ceea ce uneşte cele două părţi care pot fi considerate două romane diferite, este, în afara eroului, care parcurge cele două experienţe, un artificiu compoziţional.

Romanul începe cu partea a doua, scena de la popota ofiţerilor fiind ulterioară evenimentelor din cartea întâi. Iubirea este analizată în conştiinţa eroului, care disecă faptele şi le analizează. Perspectiva este deci *subiectivă* şi ea se prelungeşte şi în partea a doua a cărţii. În partea a doua există însă şi un *plan obiectiv*, fundalul războiului, în care se consumă o altă experienţă a lui Gheorghidiu.

Deşi sunt deosebite, în câteva cazuri aceste planuri interferează.

Conflictul principal este în plan psihologic, interior. *Conflictul exterior*, între erou şi societate este condiţionat de cel interior.

Structurându-şi cartea pe o idee sau pe o pasiune (gelozia), Camil Petrescu introduce în literatura noastră o nouă problematică şi o formulă estetică inedită pe care o teoretizează în studiul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). În comparaţie cu naraţiunile tradiţionale, romanul este modern prin viziunea autorului şi perspectiva naratorului.

Autorul apare în câteva note de subsol (în capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu*), plasându-se astfel în afara textului: Naraţiunea fiind la persoana întâi, naratorul se identifică cu personajul principal, deci cu Ştefan Gheorghidiu.

Caracterizarea personajului

Ştefan Gheorghidiu este o natură reflexivă, un intelectual sensibil obişnuit să interpreteze şi să comenteze realităţile. Iubirea dintre el şi

Ela este analizată în toate fazele ei cu luciditate. Dragostea este pentru el o problemă de cunoaştere. El îşi dă seama că nu se poate realiza

„Decât într-o dragoste absolută”.

Dar, în relaţia cu Ela, Ştefan e marcat de incertitudini. Iubirea e pentru el „un *proces de autosugestie… Iubeşti întâi din milă, din îndatorire, din duioşie, iubeşti pentru că ştii că asta o face fericită*”.

După ce moşteneşte de la unchiul Tache averea care îl pune la adăpost de grijile vieţii, Ştefan sesizează o schimbare în comportamentul Elei, un fel de involuţie. Eroul descoperă o altă femeie: frivolă, superficială, uneori vulgară. Probele care arată că Ela îl înşală sunt analizate cu minuţiozitate. Cele favorabile ei – de asemenea. La sfârşit, el primeşte chiar o scrisoare anonimă care îi certifică adulterul Elei, dar el încă se îndoieşte: *„Şi totuşi îmi trece prin minte, ca un nor de întrebare… Dar dacă nu e udevărat că mă înşală7 dacă din nou am acceptat o serie greşită de asociaţii*?”

Trecut acum însă prin experienţa dură a războiului, eroul simte că s-a pierdut în frământări mărunte: *„Mă gândesc halucinat că aş fi putut ucide pentru femeia asta… că aş fi fost închis din cauza ei, pentru, crimă…”*

Ştefan Gheorghidiu presupune chiar un dialog, în care – în urma presupusei crime –, văzând-o pe Ela, un comesean ar fi rostit această replică definitorie: „*A… pentru asta? Ce-a găsit la ea, dragă? să ucidă pentru ea… nu mai putea găsi alta la fel?*”

Particularităţi stilistice. Camil Petrescu se considera un scriitor anticalofil (care nu e interesat de scrisul frumos). Cu toate acestea, romanul *Ultima noapte*… demonstrează că autorul era interesat de expresia adecvată, de nuanţarea ideilor, de precizia terminologică. Uneori limbajul este sentenţios, rezultat al interferenţei filosofiei cu psihologia.

Într-o discuţie cu Anişoara, verişoara sa, Gheorghidiu vorbeşte astfel: „*Obiectivitatea e necesară numai în actul judecăţii, cere adică să nu ai interese contrare şi să iei toate măsurile de precauţie intelectuală. Dar astea sunt de domeniul inteligenţei şi al onestităţii, nit al indiferenţei sufleteşti*”.

Receptare critică

„*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* e un perfect roman stendhalian. Din capul locului demarează sub semnul acesta. După incidentul de la popotă, de la începutul romanului, concepţia despre iubire şi moarte exprimată de Gheorghidiu e o teorie a pasiunii de cel mai pur spirit stendhalian”.

(Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera*)

„În partea a doua însă, eroul se salvează de drama incertitudinii amoroase printr-o experienţă colectivă”. (Mircea Zaciu, *Glose*)

Fragment semnificativ comentat

„*N-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă* […] *de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc* […]. *Cu un eu limitat, în infinitul lumii, niciun punct de vedere, nicio stabilitate de raporturi nu mai era posibilă şi deci nici putinţa de realizare sufletească*”.

Ştefan Gheorghidiu nu vrea să lipsească de la nici „*o experienţă definitivă*”, pentru că, altfel, n-ar avea „*putinţa de realizare sufletească*”.

Eroul este, ca intelectual, însetat de cunoaştere absolută. În relaţia cu Ela el va încerca iubirea absolută, aşa cum, ulterior, pe front, el va cunoaşte o altă experienţă-limită, cea a morţii.

În Romanul românesc interbelic, Pompiliu Constantinescu spune că „Gh*eorghidiu e crea*t *din pasta aceloraşi «*suflete tari*»,* epigoni

ibsenieni, rătăciţi *în* *viaţă şi* *inadaptaţi la compromisuri, stăpâni pe o minte geometric organizată,* dar *descompuşi de asaltul* insidios *a*l *iubirii*…"

„O experienţă definitivă" este pentru Gheorghidiu un eveniment, o întâmplare care poate să-i marcheze profund existenţa. Pentru eroul lui

Camil Petrescu astfel de experienţe sunt iubirea şi războiul. Prin asemenea experienţe, eroul se autocunoaşte şi îşi depăşeşte *„eul limitat*". (G.A.)

PATUL LUI PROCUST

Context literar. *Patul lui Procust* este un roman subiectiv: faptele sunt prezentate discontinuu şi întrerupt. Romanul subiectiv anulează omniscienţa naratorului prin introducerea personajului reflector, naraţiunea este la persoana 1, iar, în ceea ce priveşte personajele, în locul tipurilor apar individualităţi.

Patul lui Procust (1933) este o dovadă că, în opinia autorului, formula narativă a romanului realist este artificială. Aşezând eul în centrul existenţei, preţuind intuiţia în detrimentul raţiunii, considerând realitatea ca flux al conştiinţei, Camil Petrescu creează un roman modern, care îl aşază alături de André Gide, James Joyce. Virginia Woolf sau William Faulkner.

Specificul speciei. În *Patul lui Procust* perspectivă narativă este una complicată, intelectualizată, denotând o impresie de autenticitate care este redată în primul rând prin analiza psihologică profundă şi prin respingerea *calofiliei*.

Titlul. În mitologia greacă, Procust era un tâlhar care îşi chinuia victimele pe un pat, scurtându-i pe indivizii prea înalţi şi lungindu-i pe cei scunzi.

Pentru Camil Petrescu, conştiinţa în care se reflectă imaginea celuilalt este un fel de *pat al lui Procust*, adică un şablon, un mecanism raţional care nu poate cuprinde inefabilul sufletesc. De aceea.

personajele lui sunt construite ca într-un joc de oglinzi, fiecare apărând mereu altfel, în funcţie de conştiinţa reflectoare.

Tema este iubirea.

Rezumat

Primele trei capitole sunt compuse din scrisorile doamnei T.

La optsprezece ani, ea se căsătorise cu un inginer, plecase în

Germania şi revenise în ţară după divorţ. Se reîntâlneşte cu D., un prieten din copilărie, care o iubea de cincisprezece ani. Acesta *„precoce îmbătrânit"*, studiase Dreptul, dar lucra noaptea la o gazetă.

Doamna T (Maria T. Mănescu) vorbeşte şi despre iubirea ei pentru un enigmatic domn* * *, pe care – aflăm dintr-o notă la subsol datorată scriitorului – îl cheamă Fred Vasilescu. Era fiul industriaşului Tănase Vasilescu din romanul *Ultima noapte de dragoste*, *întâia noapte de război*.

Următorul capitol, *într-o după-amiază de august*, prezintă jurnalul lui Fred Vasilescu. El descrie mai întâi relaţia dintre el şi Emilia Răchitaru, o prostituată pe care o cunoaşte de la un teatru popular. În locuinţa Emiliei, Vasilescu descoperă fotografia lui Ladima, un ziarist pe care el îl cunoscuse cândva. Surprins să afle că Emilia fusese iubită de omul acela deosebit, Fred Vasilescu vrea să cunoască misterul care înconjurase această relaţie. Curios, el începe să citească scrisorile trimise de Ladima Emiliei.

Interesat să o ajute pe Emilia să-şi găsească un rol la un teatru, Ladima se îndrăgosteşte de ea, crezând-o un model de puritate şi bunătate. Poet, ducând o viaţă boemă, Ladima se autoiluzionează că e iubit.

Găsind o scrisoare expediată de la Techirghiol, Fred Vasilescu îşi aminteşte cum îl cunoscuse el pe Ladima, la mare. În restaurantul de la Techirghiol, Vasilescu se purtase necuviincios cu doamna T, iar Ladima intervenise luându-i apărarea femeii. Este rememorată prietenia lui Vasilescu cu Ladima şi începutul relaţiei dintre Fred Vasilescu şi doamna T

În cele din urmă, Ladima înţelege că el nu va fi niciodată alături de „logodnica" lui, Emilia. Umilit, sărac şi bolnav, el se sinucide, nu înainte de a împrumuta bani pe care-i lasă în buzunar, ca să nu se creadă că s-a sinucis din cauza sărăciei. El îi adresează şi doamnei T. O scrisoare de dragoste, pentru a înlătura bănuiala că ar fi fost în stare să se omoare pentru o prostituată.

Epilogul I, din acelaşi jurnal al lui Fred Vasilescu, este o reconstituire a ultimelor zile ale lui G.D. Ladima. *Epilogul* II, povestit de autor, prezintă sfârşitul lui Fred Vasilescu, într-un accident de aviaţie.

Autorul lasă caietele cu amintiri ale lui Fred Vasilescu doamnei T, femeia care îl iubise.

Structură – compoziţie. Romanul are o structură complicată, determinată de intenţia autorului de a crea impresia de autenticitate. Pentru că în roman se intersectează destinele mai multor cupluri, întâmplările decurg după fluxul amintirilor.

Totuşi, primele trei capitole, cuprinzând scrisorile doamnei T. şi ultimul capitol, narat de autor (*Epilogul* II), prezintă faptele cronologic.

Între ele există alte două capitole: unul dilatat (*Într-o după-amiază de august*), descriind în esenţă povestea cuplului Ladima-Emilia, din jurnalul lui Fred Vasilescu, Furrcrl mai mic (*Epilogul I*), din acelaşi jurnal, care prezintă, din diferite unghiuri, moartea lui Ladima.

În capitolul *într-o după-amiază de august* sunt evidente două planuri, unul al prezentului, celălalt al trecutului. Ele se amestecă datorită asociaţiilor de idei şi rememorărilor întâmplătoare.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Autorul apare în câteva note de subsol, deci este un autor-personaj, care descrie cum l-a cunoscut pe Fred Vasilescu. În *Epilogul* II, el prezintă şi întâlnirea sa cu doamna T.

Autorul şi-a ales ca naratori principali pe doamna T. şi pe Fred Vasilescu. Fiecare narator are o perspectivă proprie asupra aceloraşi întâmplări. Pentru cititor, modalitatea nu poate fi decât interesantă.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Personajele romanului sunt organizate în următoarele cupluri: doamna T.-D., Fred – Emilia, Ladima – Emilia, Fred – doamna T. Ele reprezintă ipostaze ale erosului, de la simpla nevoie de adoraţie până la iubirea pasională.

Cuplul Fred – doamna T. reprezintă ipostaza superioară a iubirii, pentru că ei trăiesc o dramă a neîmplinirii.

George Demetru Ladima este eroul principal al romanului. Evocat din unghiuri diferite, imaginea lui se recompune prin tehnica oglinzilor exterioare şi subiective.

Cel mai mult se apropie de el Fred Vasilescu, care îl descrie astfel: *„Înalt, slab, cu ochii rotunzi şi orbitele mari, adâncite… cu o mustaţă de sergent-major şi cărare de frizer…* – Ulterior, citindu-i scrisorile trimise Emiliei. Fred Vasilescu şi-l aminteşte ca „*… un om atât de serios, un profesor ca înfăţişare, care făcea oricui, chiar aşa demodat, o impresie de reală distincţie…*”…

Între ei se produce o firească apropiere. Din scrisori, fiul industriaşului deduce o dramă asemănătoare cu a lui. îl va simţi pe Ladima ca pe un frate: „*frate adevărat, din acelaşi altoi de suferinţă, care era grav ca un profesor universitar*...”

Numit director la ziarul „*Veacul*”, Ladima se dovedeşte om cu principii, greu de manevrat de către Nae Gheorghidiu şi Tănase Vasilescu. Unul dintre bunii prieteni ai poetului, Cibănoiu, îl consideră un om inteligent, pe când Penciulescu îl numeşte „do*bitocul ăla”.*

Tipul intelectualului intransigent, eroul trăieşte, în primul rând. O dramă de ordin social. El este un inadaptat, care nu poate scrie decât ceea ce gândeşte. Cerându-i-se altceva, el trebuie să renunţe. În al doilea rând, dragostea lui pentru Emilia pare neverosimilă, dar explicabilă prin structura personajului, prin sensibilitatea şi nevoia lui de tandreţe. Negăsind nici aici sprijin, Ladima nu rezistă.

Personaj tragic, obligat la o existenţă mediocră, Ladima este, prin luciditate, comparabil cu Gelu Ruscanu, eroul din drama *Jocul ielelor*.

Particularităţi stilistice. Naraţiunea la persoana I, jurnalul şi scrisorile, ca şi fluxul conştiinţei individualizează stilul scriitorului printre contemporanii săi.

Deşi se declară cu ostentaţie *anticalofil*, aşa cum arată Irina Petraş, este vorba mai degrabă de „*calofilia anticalofilului*”. După cum observa T. Vianu (în *Arta prozatorilor români*), fraza devine acum „*lunga perioadă proustiană, cu incidenţele ei, cu acea acumulare de asociaţii în jurul unei impresii unice, care face uşor de recunoscut modelul prestigios*”.

Receptare critică

„Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influenţă identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust”.

(Tudor Vianu, *Camil Petrescu*)

„Teoria romanului noii structuri, scoasă de Camil Petrescu *a posteriori* din romanul proustian, este desigur interesantă şi profitabilă, măcar pentru autorul însuşi...”

(Alexandru Piru, *Camil Petrescu, teoretician literar*)

Fragment semnificativ comentat

„Lu*ni de zile n-am mai ştiut nimic despre e*l*.* Mă *î*nt*rebam* uneori ce s-*a făcut* – mi *se pare că te-am întrebat* şi *pe dumneata despre e*l –

cred că pe jumătate bucuroasă că nu mă mai sâcâie cu stăruinţele sale, pe jumătate oarecum neliniştită că s-ar putea să fiu uitată de cineva pentru care ani de zile am fost sensul vieţii lui, devenită acum indiferentă ca un astru care s-a răcit. Mi *se părea că asta ar fi pentru mine însămi o dovadă că într-adevăr poate înceta cineva să mă iubească şi că deci ar putea veni o zi, când pentru X aş fi o femeie ca oricare alta,* pe *care o laşi pe stradă să treacă fără s-o opreşti,* adică *fără să socoti întâlnirea cu ea un mic eveniment*".

Textul este un fragment din a treia scrisoare a doamnei T. La insistenţele autorului, doamna T îşi prezintă viaţa într-o suită de trei scrisori în care relatează despre două iubiri.

Prima, cea a lui D. îi trezeşte un sentiment neplăcut; cea de-a doua, a lui X, plină de pasiune, devine iubirea vieţii ei, căreia doamna T. îi răspunde, fără însă ca relaţia lor să reziste.

Fragmentul arată incertitudinea eroinei, pe de o parte *„bucuroasă"* că D. n-o mai deranjează cu insistenţele lui, pe de altă parte *„neliniştită"* că într-o zi ar putea fi uitată de X şi ar deveni *„o femeie ca oricare alta"*.

Confesiunea doamnei T. arată caracterul imprevizibil al sufletului omenesc. Ea refuză iubirea lui D., dar doreşte iubirea lui X (Fred Vasilescu), deşi acesta îşi reprimă, în cele din urmă, pasiunea.

Textul este reflexiv. Analizându-şi sentimentele, doamna T. doreşte parcă altceva, o împlinire proprie eroilor lui Camil Petrescu, altfel imposibil de atins.

Fraza amplă, lipsită de figuri de stil, admiţând uneori doar comparaţia (*„ca un astru care s-a răcit"*) sugerează zbuciumul, sensibilitatea omenească în faţa vieţii. (G.A.)

MIRCEA ELIADE

MAITREYI

Context literar. *Maitreyi* este un roman subiectiv: faptele sunt prezentate discontinuu. Romanul subiectiv anulează omniscienţa naratorului prin introducerea personajului reflector, naraţiunea este la persoana I, iar, în ceea ce priveşte personajele, în locul tipurilor apar individualităţi.

Romanul a apărut în 1933 şi ilustrează faza indică din creaţia scriitorului, care începe cu *Isabel şi apele diavolului*. Celelalte două faze sunt: existenţialistă (*întoarcerea din rai, Huliganii*) şi fantastică (*Pe*

strada Mantuleasa, *Nouăsprezece trandafiri*).

Specificul speciei. Romanul se înscrie în literatura autenticităţii, care îl apropie pe Eliade de Anton Holban şi Camil Petrescu. Roman exotic, în spiritul epicului pur al lui André Gide, *Maitreyi* este, în acelaşi timp, jurnal, eseu, reportaj şi naraţiune subiectivă. Punctul de plecare al textului este jurnalul tânărului Allan, aflat în India.

Titlul. Romanul poartă numele eroinei principale, Maitreyi.

Tema romanului este iubirea între eroi aparţinând unor mentalităţi şi religii diferite.

Rezumat

Inginerul Allan, un englez de douăzeci şi patru de ani, care lucra în jungla indiană, se îmbolnăveşte de malarie şi se mută, în timpul convalescenţei, în casa lui Narendra Sen. Pe soţia inginerului şi pe cele două fiice, Maitreyi şi Chabu, Allan le cunoscuse mai înainte, atunci când, împreună cu un gazetar, Lucien Metz, acceptase invitaţia la ceai a inginerului Sen.

La început, Allan se simte stânjenit în noua familie, dar, treptat, fata cea mare, Maitreyi, devine mai prietenoasă şi se interesează de ţara lui şi de obiceiurile europenilor. Tânărul e atras, la rândul său, de inocenţa şi rafinamentul fetei, vrea s-o cunoască, s-o descopere cu tot ce era sigilat şi fascinant în viaţa ei. Află astfel că fata scria poeme filosofice, apreciate de marele poet Tagore. Râsul ei şi straniul din privire încep să-l tulbure. Maitreyi se oferă să-i dea lecţii de bengaleză, iar Allan s-o ajute la terminarea catalogului bibliotecii domnului Sen.

Mai târziu, după mai multe gesturi tandre, Maitreyi îi dăruieşte lui Allan o coroniţă de iasomie, semnul logodnei. Cei doi parcurg ceremonialul sacrul al unei nunţi simbolice, în care fata rosteşte un adevărat poem incantatoriu: *„Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan şi a nimănui a/tuia, voi creşte din el ca iarba din tine. Şi cum aştepţi tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie...”*

Întâmplător Chabu le dezvăluie părinţilor scena cu cei doi, văzută în pădure, şi relaţia lor se întrerupe brutal: Allan trebuie să părăsească familia Sen. El se retrage în Himalaya, pentru a-şi vindeca durerea în singurătate. Maitreyi speră să fie alungată din casă pentru a-şi întâlni iubitul. Ea se dăruieşte unui vânzător de fructe şi pleacă apoi să nască într-un alt oraş.

O scrisoare a lui Narendra Sen, adresată lui Allan, pune direct problema incompatibilităţii celor două lumi, pe care le reprezentau europeanul şi bengaleză. De aici, imposibilitatea căsătoriei lor. Allan pleacă la Singapore, dar sentimentul de nostalgie şi, poate, de neîmplinire nu-l părăseşte. Ultima frază a cărţii („*Aş vrea să privesc ochii Maitreyiei*") se leagă, fără îndoială, de motoul aşezat sub titlu: „*Oare îţi mai aduci aminte de mine, Maitreyi*?

— *Şi dacă îţi aminteşti, cum poţi să mă ierţi*?"

Structură – compoziţie. Roman al experienţei directe, Maitreyi este o confesiune, fapt care dovedeşte că proza poate fi socotită autentică. Experienţa trăită de autor în India a stat la baza *Jurnalului*, iar romanul cuprinde pagini întregi din aceste însemnări. Rezultă de aici că dimensiunea ficţională este contracarată de cea a autenticităţii experienţei, mai ales că, aşa cum mărturiseşte autorul însuşi, modificările introduse în roman (faţă de *Jurnal*) nu sunt foarte numeroase.

Relatarea la persoana I, îmbinarea povestirii cu descrierea, poezia, reportajul, paginile de corespondenţă, notaţiile eseistice se amestecă în această carte scrisă cu intenţia estetică de a reda un fragment de viaţă „reală".

Structura cărţii este fidelă structurii sentimentului, iubirea fiind prezentată în toate fazele ei, iar notaţiile personajului narator urmărind atât transformările din timpul relaţiei cu Maitreyi, cât şi reflecţiile asupra acestora, provocate de recitirea jurnalului.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Maitreyi a fost considerată cel mai exotic personaj din literatura română. Cel care o prezintă este personajul-narator, Allan. Portretul ei este realizat treptat, subiectiv, în funcţie de sentimentele pe care le are personajul faţă de ea, în diferitele etape ale relaţiei lor. Astfel, dacă la prima întâlnire el o găsise „*urâtă*", la a doua ea îi apare „*mult mai frumoasă*". Vestimentaţia ei tradiţională era alcătuită dintr-o combinaţie de accesorii în culori vii, calde: „s*ari de* cu*loarea ceaiului palid,* cu *papuci cusuţi* în *argint,* cu *şalul asemenea ci*r*eşelor galbene.* „Portretul fizic, prin „bu*clele ei prea ne*g*re", b*uzele ei „pe" *ea roşii",* sugerează căldura sufletească şi puritatea. Ea îi apare eroului puternic individualizată, misterioasă şi deschisă, fascinantă prin impresia de viaţă „ma*i puţin umană"* pe care o degajă.

Gesturile ei tandre, preocupările ei intelectuale (ţinea conferinţe pe teme filosofice), puterea ei de a iubi profund, dincolo de convenţiile sociale şi de tabuurile civilizaţiei căreia îi aparţine, sunt trăsături care îi configurează portretul excepţional. Prin sensibilitate şi naturaleţe, Maitreyi reprezintea şi Otilia din romanul lui Călinescu, eternul feminin: la sfârşit, ea este pentru Allan, ca şi la început, un personaj cu multe incertitudini.

Particularităţi stilistice. Deşi considerat primul roman exotic din literatura română, cartea nu pune accentul pe descrierea cadrului natural oriental. Pompiliu Constantinescu vorbeşte despre un „*pitoresc moral*", personajul-narator prezentând viaţa cotidiană dintr-o familie din Calcutta într-o formă descriptivă, impresionistă.

Receptare critică

„Este evident (...) că dublarea perspectivei trăite (a «jurnalului») de aceea prelucrată (a «romanului») conduce la o reconsiderare a înseşi structurii romaneşti. Rolul autorului implicat constă în definitiv într-o luminare diferită, mai bună, a faptelor pe care naratorul jurnalului le-a consemnat cum s-a priceput: luminare care-i permite să reintroducă în aceste fapte o ierarhie de semnificaţie. Întâlnirea din bibliotecă îi apare la sfârşit lui Allan ca un eveniment care i-a schimbat destinul; deşi ecoul ei imediat în jurnalul epocii se dovedeşte minim. Semnificaţia e de obicei posterioară trăirii: trăită. Întâlnirea a fost emoţionantă, dar numai contemplată din perspectiva târzie a întregii poveşti de iubire ea şi-a reluat caracterul ei de situaţie-cheie". (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*)

Fragment semnificativ comentat

„Maitreyi mi s-a părut, atunci, mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci cusuţi în argint, cu şalul asemenea cireşelor galbene, şi buclele ei prea negre, cu ochii ei prea mari, buzele ei prea roşii creau parcă o viaţă mai puţin umană în acest trup înfăşurat şi totuşi transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie. O priveam cu oarecare curiozitate, căci nu izbuteam să înţeleg ce taină ascunde făptura aceasta în mişcările ei moi, de mătase. În zâmbetul timid, preliminar de panică, şi mai ales în glasul ei schimbat în fiecare clipă, un glas care parcă ar fi descoperit atunci anumite sunete".

Romanul Maitreyi (1933)", pr*imul roman exotic din literatura română"* (George Călinescu), s-a impus atât prin atmosferă (prin

descrieri de personaje, de tradiţii), cât şi prin personajul principal, indianca Maitreyi.

În acest fragment, exotismul personajului provine din portretul ei fizic şi din vestimentaţie.

Împreună cu un gazetar, Allan este invitat la ceai de inginerul Narendra Sen şi o vede pe Maitreyi pentru a doua oară.

Acum o găseşte *„mult mai frumoasă”*, deşi la prima întâlnire i se păruse „ur*âtă”.*

Vestimentaţia ei, tradiţională pentru astfel de ceremonii, este alcătuită dintr-o combinaţie de accesorii în culori vii, calde: *„sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci cusuţi în argint, cu şalul asemenea cireşelor galbene*”.

Portretul fizic, prin *„buclele ei prea negre*”, *„ochii ei prea mari*”, *„buzele ei prea roşii*”, sugerează dorinţa de a se individualiza, căldura sufletească şi puritatea. Amestec de mister şi de deschidere (” *trup înfăşurat şi totuşi transparent*”), ea îi apare tânărului ca trăind *„prin miracol, nu prin biologic*”.

Allan o priveşte curios, neînţelegând ce taină ascunde această fiinţă *„în mişcările ei moi de mătase*”, în *„zâmbetul timid, preliminar de panică, în glasul ei schimbat în fiecare clipă*”, pentru că ea îi apare puternic interiorizată, fascinantă, prin impresia de viaţă *„mai puţin umană*”, pe care prezenţa ei o degajă. (G.A.)

NUNTĂ ÎN CER

Context literar. *Nuntă în cer* este un roman subiectiv: faptele sunt prezentate discontinuu. Romanul subiectiv anulează omniscienţa naratorului prin introducerea personajului reflector, naraţiunea este la persoana I, iar în ceea ce priveşte personajele, în locul tipurilor apar individualităţi.

Specificul speciei. Romanul a apărut în 1938 şi poate fi inclus, cronologic, în prima etapă literară din creaţia lui Mircea Eliade. Fără a fi, în esenţă, fantastic, deşi nu exclude misterul, romanul dezvoltă, într-o formă personală, mitul Androginului sau al Hermafroditului. Mitul, cu mare circulaţie în Grecia antică, sugerează ideea unităţii iniţiale a făpturii omeneşti.

Roman mitic şi filosofic, *Nuntă în cer* este, ca şi *Maitreyi*, cartea dragostei eterne a cuplului predestinat să se regăsească. Acţiunea este plasată, în principal, în Bucureşti, misterios centru iniţiatic.

Titlul arată că nunta cuplului perfect e veşnică doar în cer. În planul idealităţii.

Tema este dragostea ca împlinire supremă a fiinţei umane.

Rezumat în prima parte, Andrei Mavrodin, un cunoscut romancier bucureştean, îi relatează prietenului său, Barbu Hasnaş, povestea sa de dragoste cu Ileana. El o cunoaşte pe fată la o petrecere, şi ea îl fascinează de la început. Urmează o călătorie la Predeal şi petrecerea vacanţei într-un sat de munte, cu ocazia sărbătorilor de Paşte. Starea de tristeţe prin care trece Ileana, frica ei de moarte îl contrariază pe Mavrodin. După o călătorie în Italia, cei doi petrec Crăciunul la Bucureşti. Surprinzător însă, în ultimul moment, Ileana îl părăseşte pe Mavrodin, motivându-şi gestul printr-un bilet în care-i scria că ea nu poate suporta dragostea „*neroditoare*". Scriitorul încearcă să o recâştige pe femeia iubită scriind *Nuntă în cer*.

În partea a doua a romanului, Hasnaş povesteşte experienţa sa erotică cu Lena. Acesta o cunoscuse tot la o petrecere, în Bucureşti. Pleacă într-o călătorie spre Franţa, Lena îl urmează. La Veneţia ea îi mărturiseşte dragostea şi, ajunşi la Paris, ei se căsătoresc. Căsnicia, însă, o schimbă pe Lena. În intimitate ea devine absentă şi deprimată. Dorinţa lui de a avea împreună un copil o surprinde. Urmează o ceartă şi cei doi se despart.

Cele două confesiuni sunt spuse noaptea, înaintea unei partide de vânătoare. Mavrodin şi Hasnaş, aflaţi în munţii Harghitei, îşi deapănă amintiri din tinereţe. După dispariţia Lenei, Hasnaş se căsătorise şi acum avea doi băieţi care îşi petreceau vacanţa cu mama lor în Elveţia, întrebarea finală a lui Mavrodin: „*Crezi că Ileana mai trăieşte*?" şi răspunsul negativ a lui Hasnaş, indică apropierea lor prin aceeaşi experienţă esenţială.

Structură – compoziţie. Romanul are două părţi simetrice, care surprind două confesiuni. Cele două experienţe erotice sunt, de fapt, una singură, prin sugestia finală a romanului că cele două eroine reprezintă, într-un fel, aceeaşi femeie sau două ipostaze ale feminităţii. Cartea are şaisprezece capitole, fiecare povestire având câte opt şi subiectul fiecăreia cuprinzând aceleaşi momente: întâlnirea (la o petrecere), călătoria (în străinătate), căsătoria, discuţia (revelatoare), despărţirea.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Mavrodin şi Ileana alcătuiesc o pereche la fel ca Tristan şi Isolda sau ca Paul şi Virginie. Ca şi la Camil Petrescu, dragostea este, la Eliade, abandonare de sine, contopire cu celălalt. Descoperind-o pe Ileana, Mavrodin cunoaşte dragostea totală, o experienţă unică şi profundă. Prin iubire. Mavrodin îşi regăseşte sufletul-pereche, cel care i-a fost predestinat şi cu care reface unitatea făpturii omeneşti originare, mitice. Prin contopirea celor două suflete, care se caută şi se găsesc, se creează în timp armonia cosmică. Dar, Erosul este aproape de moarte, de Thanatos. Femeia Ileana se jertfeşte conştient, ca şi Ana lui Manole, acceptând superioritatea creatorului, a artistului. Cu mare generozitate, Ileana dispare, pentru ca Mavrodin să se dedice creaţiei. Pentru Mavrodin, scrisul devine acum un gest de recuperare a trecutului, de eliberare.

În concepţia scriitorului, Mavrodin este omul superior, sortit unui destin deosebit, cel care prin iubire are revelaţia unei alte lumi. Ileana, devenită Lena Hasnaş, este prototipul feminin, totdeauna tainic şi niciodată intuit deplin.

Particularităţi stilistice. Roman eseistic, dezbătând o problematică de tip existenţialist, *Nuntă în cer* este exemplul unei proze moderne, în care reflecţiile, observaţiile, analiza – deşi subiectivă – se îmbină într-o compoziţie echilibrată: „*Ar fi înspăimântător să crezi că din tot acest cosmos atât de armonis, desăvârşit şi egal cu sine, numai viaţa omului se petrece la întâmplare, mimai destinul lui n-are niciun sens*...”

Receptare critică

„În *Nuntă în cer*, eroina întâlneşte egolatria masculină în două versiuni succesive, ce s-ar spune că stau în opoziţie, pentru că fiecare dintre cei doi bărbaţi pe care îi iubise dorise să obţină de la ea exact ceea ce respinsese celălalt”.

(Gabriel Dimisianu, *Postfaţă* la Mircea Eliade, *Nuntă în cer. Maitreyi*)

Fragment semnificativ comentat

„*Dar se întâmplă în viaţa oricărui bărbat un miracol de câteva clipe*: *întâlnirea unei priviri, o sărutare, o atingere care nu se aseamănă cu nimic din tot ceea ce a fost până atunci*. *Parcă ar începe un fir nou, o deşteptare în altă parte*: *pătrundere misterioasă, şi totuşi firească, într-un văzduh necunoscut*. *Nu prea ştiu cum să precizez toate acestea,*

cred însă că orice bărbat simte, în acea clipă, că se petrece ceva nou cu el, ceva misterios şi straniu; nu e numaidecât dragoste, nici emoţie, nici trepidaţie carnală..."

Fragmentul evidenţiază prin vorbele lui Mavrodin rolul întâmplării în miracolul iubirii. Un gest simplu înseamnă descoperirea celuilalt, revelaţia pătrunderii în alt univers, „*necunoscut*". Sentimentul este copleşitor, inefabil şi omul care l-a trăit nu-l poate descrie în cuvinte. „*Miracol*", *o deşteptare în altă parte*", „*pătrundere misterioasă*", „*văzduh necunoscut*" configurează destinul omului care descoperă, prin iubire, altceva, „un dincolo". (G.A.)

ROMANUL MODERN DE DUPĂ AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL

MARIN PREDA

MOROMEJU

Context literar. *Moromeţii* este un roman obiectiv. Din punctul de vedere al conţinutului, faptele sunt prezentate cronologic, în cauzalitatea lor, naraţiunea fiind astfel una liniară. Ca element de tehnică literară, trebuie menţionat că naratorul unui roman obiectiv este omniscient şi omniprezent.

Romanul a apărut în două volume, primul în 1955, al doilea în 1967. iar în 1973 ambele volume au apărut compact, într-o ediţie revăzută şi adăugită.

Cartea se înscrie în proza de observaţie socială, în linia romanului *Ion* (1920) al lui Liviu Rebreanu, dar aduce o perspectivă inedită asupra temei prezentate.

Specificul speciei. *Moromeţii* este un roman de inspiraţie rurală, fundamental pentru literatura română contemporană. Are caracter monografic, alcătuind imaginea satului din Câmpia Dunării înaintea celui de-al doilea război mondial. Ca tehnică narativă, romanul lui Marin Preda îmbină observaţia socială obiectivă cu analiza psihologică.

Titlul indică numele unei familii de tip patriarhal, este deci o saga, care aminteşte de romane ca *Forsyte Saga* al lui Galsworthy sau *Les Thibaults* a lui Roger Martin du Gard.

Intenţia scriitorului de a alcătui romanul unei familii este evidentă: primul volum îl prezintă pe Ilie Moromete, al doilea este dominat de figura lui Niculae, fiul său cel mic.

De altfel, după mărturisirea autorului, având în vedere timpul acţiunii şi destinul unor personaje, cartea s-ar putea dispune într-o

tetralogie narativă, care să cuprindă, în ordine: *Moromeţii I*, *Delirul*, *Moromeţii* II, *Marele singuratic*.

Tema romanului o constituie impactul istoriei asupra omului.

Rezumat

Primul volum se deschide clasic, cu precizarea timpului şi a locului acţiunii (*„În Câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial”*), când timpul era *„foarte răbdător cu oamenii”*.

Este prezentată familia Moromete. care se întorsese de la câmp. Alcătuită din cei doi părinţi, Ilie şi Catrina, şi şase copii (Paraschiv, Nilă şi Achim, copiii lui Moromete dintr-o căsătorie anterioară; Tita, Ilinca, Niculae – copiii amândurora), familia Moromete este reprezentativă pentru structura satului românesc interbelic.

Viaţa se scurgea, spune autorul, *„fără conflicte mari”*. Sunt narate întâmplări din viaţa familiei Moromete, dar şi altele reprezentative pentru viaţa satului.

Este descrisă cina, prilej cu care se discută problemele familiei: plecarea lui Achim cu oile la Bucureşti şi dorinţa lui Niculae de a merge la şcoală.

Pentru a face rost de bani, Moromete, ajutat de Nilă, taie salcâmul şi-l vinde apoi lui Tudor Bălosu, vecinul lui. Tăierea salcâmului este una dintre scenele esenţiale ale romanului. Salcâmul simbolizează: unitatea familială, legătura lui Moromete cu lumea, locul lui în lume, un loc central (deoarece salcâmul este un *axis muncii*, *o* axă a lumii, care face legătura dintre pământ şi cer), demnitatea de bărbat şi de tată de familie a lui Ilie Moromete. Tăierea salcâmului are, în roman, o funcţie anticipatoare (de *mise en abyme*, punere în abis, procedeu prin care se sugerează ce va urma). Ea simbolizează pierderea autorităţii paterne, începutul dezechilibrului interior al lui Ilie Moromete, destrămarea familiei şi a gospodăriei patriarhale.

Fiind duminică, Moromete merge la fierăria lui Iocan, unde discută politică cu Dumitru lui Nae, Ţugurlan, Cocoşilă şi alţii.

O scenă tipică din viaţa satului este plata fonciirei. Chemat de una dintre fete de la fierărie, Moromete îi plăteşte agentului o mie de lei, reprezentând o parte din arenda pentru pământul pe care-l primise după război.

Un ţăran bolnav, Vasile Boţoghină, se hotărăşte să-i vândă o parte din pământ lui Tudor Bălosu, pentru a merge la sanatoriu.

În capitolul XXVIII este descris jocul căluşarilor, moment tradiţional din preajma Rusaliilor, asupra căruia se concentrează atenţia întregului sat.

Polina, fata lui Bălosu, fuge cu Birică, un ţăran sărac. După ce îl bate pe pândarul moşiei Marica, Achim pleacă cu oile la Bucureşti, urmând ca în toamnă să trimită banii familiei. Pentru a avea bani de fonciire, Moromete îi împrumută de la Aristide, primarul satului.

La îndemnul Mariei, sora lui Moromete, Nilă şi Paraschiv iau caii şi vor să fugă la Bucureşti, dar se întorc pentru a nu-şi lăsa tatăl singur în vremea secerişului. Niculae ia premiul întâi la şcoală.

În mai multe capitole este descrisă scena secerişului, care adună la un loc întregul sat. Încercând să vândă din grâne, Moromete nu obţine preţul dorit.

După fuga lui Paraschiv şi Nilă cu caii şi toţi banii pe care-i găsiseră, Ilie Moromete îi vinde lui Tudor Bălosu o parte din pământul familiei. Cu banii primiţi, el îşi plăteşte fonciirea, rata anuală la bancă, datoria lui Aristide şi taxele de internat ale lui Niculae *„rămânând ca necunoscută soluţia acestor probleme pentru viitor"*.

Trei ani. mai târziu izbucnea al doilea război mondial.

Volumul al doilea prezintă satul românesc marcat de două evenimente istorice: reforma agrară din 1945 şi transformarea socialistă a agriculturii începută în 1, 949.

Moromete îşi reface averea, dar îl retrage pe Niculae de la şcoală, pentru că „/iu-*i aduce niciun beneficiu".* Merge la Bucureşti să-şi aducă fiii acasă, dar nu reuşeşte.

Deoarece Moromete amână să-i treacă pământul şi casa pe nume, Catrina îl părăseşte şi se duce să locuiască la fiica ei din prima căsătorie.

În sat apar figuri noi: Zdroncăn, notarul, Bilă, Isosică, Adam Fântână, Plotoagă şi alţii.

Încrezător în noua ordine, Niculae Moromete, ajuns activist de partid, este trimis în sat să asiste la predarea cotelor. Moromete are lungi discuţii cu fiul său despre *„noua religie"*. care duce la dispariţia clasei ţărăneşti.

Ultimele capitole prezintă sfârşitul lui Ilie Moromete, care, bătrân şi căzut la pat, îşi rezumă existenţa în aceste cuvinte: *„Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă*!"

Structură – compoziţie. Ca şi Liviu Rebreunu, Marin Preda este adeptul unei compoziţii clasice, simetrice.

Volumul I debutează sub semnul unui timp care părea să aibă *„o nesfârşită răbdare”*, pentru a se încheia sub semnul timpului care *„nu mai avea răbdare-*

De aceea, la început, acţiunea înaintează încet, răbdător, un sfert din materia primului volum relatând evenimente de sâmbătă seara până duminică noaptea, într-un fel de dilatare a timpului. Pe măsură ce evenimentele se precipită, şi asupra familiei ţărăneşti se abat încercările istoriei, ritmul devine alert.

În ambele volume, subiectul este alcătuit din secvenţe narative care au o anumită autonomie.

Există mai multe planuri concentrice în roman, care pot presupune o compoziţie sferică: ţăranul (Ilie Moromete), familia lui, comunitatea satului, lumea de dincolo de ea.

Dizolvarea familiei tradiţionale şi implicit a satului patriarhal se face sub presiunea *timpului* şi a *istoriei*.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). În romanul tradiţional, autorul este înlocuit cu o voce narativă. Situat în afara evenimentelor narate, povestitorul foloseşte în acest roman naraţiunea la persoana a III-a, ca marcă a obiectivităţii. Totuşi, în *Moromeţii*. Marin Preda renunţă parţial la omniscienţa naratorului. El este mai degrabă un narator-martor care, asemenea lui Ilie Moromete, personajul principal, nu ştie ce se va întâmpla cu satul românesc.

Perspectiva de ansamblu apare în roman accidental, la începutul şi la sfârşitul primului volum, când *tema timpului*, ca principiu compoziţional, indică vocea auctorială. Altfel, naratorul urmăreşte şi el, ca orice personaj, evoluţia comunităţii rurale. Lucrul acesta se observă şi prin folosirea stilului indirect liber.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele Personajele romanului *Moromeţii* pot fi clasificate în felul următor:

— Principale (Ilie Moromete);

— Secundare (Catrina, Nilă, Paraschiv, Niculae, Achim, Ilinca, Tita, Cocoşilă, Tugurlan, Tudor Bălosu etc.);

— Episodice (Scămosu, Jupuitu ş.a.).

Cel mai interesant personaj este Ilie Moromete, figură reprezentativă pentru momentul istoric ilustrat în roman,

împroprietărit prin reforma agrară de după primul război mondial, Moromete nu mai are obsesia obţinerii pământului. Singura problemă e pentru el menţinerea integralităţii lui, capacitatea de a nu-l înstrăina, egală cu păstrarea independenţei sociale.

De aceea, Ilie Moromete are o altă structură sufletească, deosebită de a lui Ion, personajul lui Rebreanu. E inteligent, ironic, sociabil, iubitor de discuţii cu prietenii, contemplativ şi însingurat, atent însă la spectacolul lumii.

Comportamentul său autoritar menţine, până la un punct, unitatea familiei. Tăierea salcâmului marchează însă momentul în care începe dezbinarea ei. Având o bogată viaţă interioară, Moromete avea darul de a pătrunde dincolo de semnificaţia aparentă a lucrurilor. Mergând la munte cu Bălosu să vândă porumb, Moromete îşi verifică vecinul interesat doar de câştig. Povestind apoi călătoria, la întoarcere, faptele devin interesante, extraordinare şi stârnesc admiraţia celor prezenţi.

Luat într-o călătorie asemănătoare, mai târziu, Niculae rămâne dezamăgit, nu se întâmpla nimic extraordinar… *Tatăl* – precizează naratorul – *avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau*, *pe care ei nu le vedeau*"…

Moromete are capacitatea de a-şi ascunde gândurile, de a se disimula, ca un adevărat actor. Să amintim numai scena discuţiei cu Tudor Bălosu despre tăierea salcâmului sau plata fonciirei, în care eroul mimează, pe rând, indiferenţa, naivitatea, ironia sau furia.

În timpul liber, Moromete parcurge ziarul, se întâlneşte cu prietenii sau ascultă cu plăcere poveştile citite de Niculae.

130.

Deşi îşi iubeşte copiii şi le vrea binele, el îşi cenzurează orice atitudine caldă faţă de ei. Când Niculae ia premiul întâi, Moromete este emoţionat şi parcă speriat, înduioşat de drama copilului care tocmai avea o criză de friguri.

Prăbuşirea familiei se petrece şi din cauză că Moromete trăieşte într-o permanentă iluzie. Copiii sunt mai realişti, ei sunt interesaţi de bani, nu de pământ, şi când pot părăsesc familia, se desprind de sub influenţa tatălui.

Drama lui Ilie Moromete este drama modului de viaţă patriarhal. Risipirea familiei, după plecarea băieţilor şi mutarea Catrinei la fiica ei,

duce la prăbuşirea echilibrului său interior. Glasul îi devine *„tulbure şi însingurat”*, semn că în el s-a schimbat ceva. Scena în care, la marginea lotului său de pământ, Moromete judecă lumea care i-a distrus traiul tihnit, e plină de dramatism: *„S-au luat [băieţii] după hune, nu s-au luat după mine! Şi dacă lumea e aşa cum zic şi nu e aşa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut? N-au decât să se scufunde! întâi lumea şi pe urmă şi ei cu ea”*.

Dispariţia eroului, la sfârşitul volumului doi. sugerează dispariţia unei lumi.

Particularităţi stilistice. Proză de creaţie, dar şi de analiză, romanul se bazează pe naraţiune, dar încorporează firesc dialogul şi monologul. Combinaţiile dintre stilul direct, cel indirect şi cel indirect liber evidenţiază calităţile romancierului. În discuţia dintre Nilă şi Paraschiv, autorul transcrie gândurile lui Paraschiv, dar nu cu propriile lui cuvinte, ci cu acelea ale personajului:

„— Cum ce-o să faverrr? – Îţi spun eu ce-o să facem! răspunse Paraschiv mirat că Nilă nu înţelesese până acum ce aveau ei să facă la Bucureşti.

Întâi şi întâi se vor întâlni cu Achim şi vor împărţi banii pe care el îi făcuse cu oile”.

Stilul scriitorului este dominat de oralitate. Forme ale limbii vorbite sunt: formulele de adresare (*fa, mă, bă*), formulele şi cuvintele populare *ţapă la plămâni, ţoală*), elementele regionale (*bătut*), fonetismele specifice (*văz*), expresiile şi locuţiunile (*nu se avea bine, se aşezară după fire şi* neam, *schimbă vorba, nu-i trecuse prin cap, se aşeză turceşte*), exclamaţiile, interogaţiile etc.

Receptare critică

„*Morotneţii* oglindeşte, aşadar, două tranziţii sociale: un sat intrat în circuitul relaţiilor capitaliste [...] şi un sat pe calea socializării...” (Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*)

„Politica lui Moromete este aproape un pretext, ironia, l, U: ijerdjeţaşată. Povestind, el transformă povestirea în spectacol...” fjj \,.

(Vasile Popovici, *Marin Preda – Timpul dialogului*)

Fragment semnificativ comentat

„În câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viaţa se scurgea aici fără conflicte mari. [...]

În următorii ani gospodăria ţărănească continuă să se ruineze. Moromete intră într-o lungă stare depresivă din care n-avea să fie scos decât de marile zguduiri care se apropiau. Peste trei ani izbucnea cel de-al doilea război mondial: timpul nu mai avea răbdare".

Una din temele romanului este problema timpului. Prima frază a romanului arată că timpul *„era răbdător cu oamenii"*.

Această dilatare a timpului are implicaţii asupra compoziţiei. Evenimentele se scurg lent, acţiunea trenează şi jumătate din primul volum se petrece în 24 de ore, de sâmbătă seara până duminică noaptea.

În satul din câmpia Dunării... *viaţa se scurgea... fără conflicte mari"*. Timpul *„răbdător"* nu este însă decât un subterfugiu al istoriei, o amăgire a ei, pe care evenimentele o vor contrazice.

Finalul primului volum al romanului reia problema timpului din alt unghi. *„Timpul nu mai avea răbdare"* şi sub presiunea unor evenimente care se apropiau (al doilea război mondial), gospodăria ţărănească intră într-un proces de ruinare.

Punând problema relaţiei dintre individ şi istorie, scriitorul notează că Moromete însuşi „in*tră într-o* l*ungă stare* de*presivă din care n-avea să fie scos decât* de *marile zguduiri care* se *apropiau". *(G.A.)

CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÂNTENI

Context literar. *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman subiectiv: faptele sunt prezentate discontinuu şi întrerupt. Romanul subiectiv anulează omniscienţa naratorului prin introducerea personajului reflector, naraţiunea este la persoana I, iar în ceea ce priveşte personajele, în locul tipurilor apar individualităţi.

Cel mai iubit dintre pământeni (1980) reprezintă apogeul carierei scriitorului. Eugen Simion l-a numit *„roman total"*, pentru că în construcţia epică se pot identifica mai multe componente: roman de dragoste, politic, de moravuri, intelectual, senzaţional, cronică de familie. Acelaşi critic îl numea: *„romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăieşte un destin"*.

Specificul speciei. *Cel mai iubit dintre pământeni* este un bildungsroman intelectual şi o frescă socială a *„obsedantului deceniu"* (anii '50—60 ai secolului XX).

Titlulv. ytW *mai iubit dintre pământeni"* este eroul însuşi, numit aşa de Suzysluiala.

Temaieste fericirea prin iubire.

Rezumat

Romanul este o lungă confesiune, în care Victor Petrini, personajul principal, aflat în închisoare îşi rememorează viaţa. Spirit lucid şi sincer, Petrini încearcă să-i găsească un sens existenţei sale şi să-i afle greşelile.

După ce îşi aminteşte de părinţi, Petrini povesteşte despre Nineta, prima sa dragoste de adolescent. Urmează relaţia cu Căprioara, care eşuează, lăsând însă urme adânci în sufletul eroului. Având studii de filosofie, Petrini ajunge asistent universitar. Se căsătoreşte cu Matilda, fosta soţie a prietenului său, Petrică Nicolau. Acuzat pe nedrept (e bănuit de o colaborare cu „Sumanele negre"), Petrini ajunge la închisoare, apoi într-o mină de plumb şi la canal. Este pus în libertate, dar Matilda îl părăseşte. Se angajează la serviciul de deratizare publică, unde cunoaşte mediul social periferic, şi apoi ajunge contabil la „Oraca". O întâlneşte pe Suzy Culala, căsătorită cu un inginer. Se îndrăgosteşte de ea, dar neprevăzutul îl împiedică să fie fericit. În timpul unei excursii la munte, în urma unei altercaţii cu inginerul, îl ucide involuntar, aruncându-l din cabina telefericului. Este acuzat de crimă şi ajunge din nou la închisoare.

Avocatul său, Ştefan Pop (Cicero), îl sfătuieşte să povestească în scris ce i s-a întâmplat. Confesiunea îl eliberează, aşa cum recunoaşte eroul însuşi în final, de „ba*rbaria concretului*", fiind încredinţat că altfel despărţirea de tot ceea ce trăise nu era posibilă.

Structură – l compoziţie. Subiectul este relatat de Victor Petrini la persoana I, dânq impresia de mărturisire eliberatoare.

Un fragment din volumul al III-lea, datorat lui Ştefan Pop, prietenul şi avocatul lui Petrini, este scris la persoana a III-a.

Pentru că eroul este un temperament speculativ, epica romanului conţine numeroase comentarii morale, observaţii sociale şi politice, eseuri filosofice şi estetice, citate şi referinţe din Dostoievski, Joyce, Rousseau, Socrate etc. Meditaţia lui Petrini îmbină modalităţi diferite de expresie (povestire, cronică, mister, suspans), în care tehnica detaliului este cea mai evidentă.

Cele trei volume sunt structurate în zece părţi.

Instanţele comunicării (autor, narator, personaj). Autorul a creat un narator-reflector (Victor Petrini), pus să observe, dar şi să

interpreteze. Conştiinţa naratorului unifică *„mai multe tranşe de viaţă”*. Se produce, de asemenea, *„transferul de ubicuitate de la romancier la personaj*. *Marin Preda pune ceva în eroul său din însuşi destinul povestitorului, aşa cum promitea într-un interviu mai vechi”*.

(Cornel Moraru). un.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre elelâii

Ca şi la alţi scriitori, şi la Marin Preda cuplul este văzut ca un nucleu social. De aici, o varietate tipologică umană, organizată în cupluri:

Petrini – Nineta Romulus, Matilda – Petrică Nicolau, Petrini Matilda, Ion Micu – Ivona, Ion Micu – Clara, Petrini – Suzy etc.

Personajul principal al romanului, Victor Petrini, a fost apreciat de Nicolae Manolescu *„un om fără şansă”*. Într-adevăr, el trece prin mai multe experienţe de viaţă, dar în esenţă erosul îl angajează total. Fiecare dintre experienţele sale erotice sunt tipuri de relaţii ale omului cu realitatea, în intenţia de a o cunoaşte şi de a şi-o asuma. Fiecare vârstă a eroului e dublată de o altă iubire, pentru că după fiecare eşec, el nu încetează să creadă în mitul fericirii prin iubire. Prin Nineta, Petrini cunoaşte prima dragoste, care se dovedeşte scurtă şi capricioasă. Prin relaţia cu Căprioara el trăieşte, ca student, iluzia că este un ales. Căsătorja cu Matilda îi relevă aspectele pure şi imprevizibile ale vieţii de familie. Experienţa cu Suzy pare a fi perfectă, dar şi de această dată arbitrarul spulberă iluziile eroului. Numai în final, Petrini ajunge la libertatea conştiinţei de sine.

Particularităţi stilistice. Autorul este, prin mijlocirea personajului-reflector (sau martor), un moralist. De aceea, stilul său este adesea aforistic, pe baza unor teoretizări sau generalizări. Indicăm câteva formulări: *„viaţa este uitare de sine”*, *îndoiala ne trezeşte cu getul, producând în spiritul nostru certitudinea că existăm”*, *tinereţea este o trufie, rareori o valoare”*, *„dacă tot trebuie să faci ceva, atunci fă-l cu seninătate”* etc.

Receptare critică

„În *Risipitorii*. *Intrusul*, *Cel mai iubit*… romane cu finaluri deschise, construite pe ideea unui eşec existenţial, există, cu toate acestea, o posibilitate (slabă, dar există) de ieşire…”

(Eugen Simion, *întoarcerea autorului*. *Eseuri despre relaţia creator-operff*)

„Petrini e naratorul absolut, celelalte voci sunt dramatizări ale propriei interogaţii înfrigurate despre existenţă”.

(Cornel Moraru, *Semnele realului*)

Fragment semnificativ comentat

„Mi-*am recitit acest lung manuscris* şi *dincolo* de *ceea* ce e*l conţine,* m-*a uimit barbaria concretului,* pe *larg etalat,* şi cu *plăcere vizibilă,* şi *pe care* nu *l-am putut ocoli fiind* „încredin*ţat că astfel m-aş fi* ch*inuit îndelung,* f*ără să* o*bţin,* spiritualmente, eli*berarea totală a conştiinţei mele* de *ceea* ce *am trăit.* Am *fost ispitit,* o *clipă,* să îl *arunc pe foc.* Şi, tot*uşi,* mi-*am spus,* tre*buie să-i dau drumul s*ă *meargă.* Mul*ţi dintre semenii mei a*u *gândit poate* la *fel,* au *jubilat* ca şi *mine,* au *suferit* şi *au fost fericiţi* în *acelaşi fel.* Mi*tul acesta a*l *fericirii prin* i*ubire,* al *acestei* i*ubiri descrise aici* ş*i* nu *a*l *iubirii aproapelui,* n-*a încetat şi n*u *va înceta să există pe pământul nostru,* să *moară adică ş*i să *renască perpetuu.* Şi *atâta timp cât aceste trepte urcate* ş*i coborâte de mine,* vor *mai fi urcate* ş*i coborâte* de *nenumăraţi alţii,* aceast*ă carte* va *mărturisi oricând:* ...dac*ă dragoste* n*u e*, ni*mic* n*u e*!...”

Textul reprezintă partea finală a romanului (sfârşitul cap. XXII, partea a opta) şi conţine reflecţiile personajului-narator, care îşi asumă scrierea mărturisirilor în forma finală a cărţii.

El reaminteşte aici scopul romanului: „el*iberarea totală a conştiinţei mele* de *ceea* ce *am trăit”.* Deşi – pentru o clipă – a ezitat. fiind tentat să-şi sacrifice cartea, autorul se simte dator să-i dea drumul „să m*eargă”. E*l este conştient că romanul nu este numai conf*esiunea lui*, ci şi a celorlalţt – tuturor celor care au trăit mitul „feric*irii prin iubire”. C*itatul biblic argumentează că la baza vieţii stă însăşi iubirea, dar nu iubirea „aproa*pelui”, c*i cea pasională: „dacă *dragoste nu* e*,* ni*mic nu* e*!...*”. (G.A.)

I

POEZIA

POEZIA PAŞOPTISTĂ

Perioada paşoptistă este situată în istoriografia literară românească aproximativ între anii 1820-1865. Ea se individualizează prin coexistenţa unor tendinţe romantice şi preromantice, clasice şi realiste, uneori vizibile chiar în interiorul aceleiaşi opere.

Caracteristici:

În poezia paşoptistă, motivele recurente sunt: noaptea, suferinţa

din dragoste, ruinele, soarta, istoria naţională, sentimentul patriotic, poezia naturii.

Tipologie:

— Elegia (Vasile Cârlova – *Păstorul însingurat*).

— Meditaţia romantică (Grigore Alexandrescu – *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*);

— Balada (I. H. Rădulescu – *Zburătorul*);

— Pastelurile (Vasile Alecsandri – *Malul Siretului*, *Mezul ternei*);

— Fabula (Grigore Alexandrescu – *Dreptatea leului*);

— Satira, epistola (Grigore Alexandrescu *Satiră*. *Duhului meu*)

ION HELIADE-RĂDULESCU *ZBURĂTORUL*

Context literar. Cea mai cunoscută creaţie literară a lui Ion Heliade Rădulescu este balada de factură romantică *Zburătorul*.

Specificul speciei… Această baladă cultă are un conţinut şi o turnură compoziţională deosebite, deoarece valorifică mitul erotic naţional şi prezintă o serie de credinţe populare şi superstiţii.

Mitul Zburătorului apare menţionat pentru prima oară în *Descriptio Moldaviae* a lui Dimitrie Cantemir.

Titlului. *Zburătorul* relevă inspiraţia folclorică a baladei – mitul erotic – şi sugerează tema creaţiei: apariţia primilor fiori ai iubirii în sufletul tinerei Florica.

Structură – compoziţie. Balada este structurată în trei părţi „această divizare fiind impusă de modurile de expunere: prima parte este monologul Floricăi, a doua este o descriere, secvenţa fiind un pastel al înserării şi al nopţii, iar a treia parte redă dialogul celor două vecine care susţin că l-au văzut pe Zburător.

Purica întâi – monologul liric al Floricăi – a baladei expune suferinţa neobişnuită a eroinei care se destăinuie mamei sale. Pentru că nu apare nicio replică a mamei, putem afirma că această confesiune se organizează ca un monolog.

Florica trăieşte primii fiori ai iubirii, nu-şi poate explica stările psihice şi consideră că totul este *„boală”*. Stările fetei sunt contradictorii şi inexplicabile pentru că suferă nu numai sufletul, ci şi trupul.

Eroina constată: *„Mulţimi de vineţele pe sân mi se ivesc”*, *„îmi ard buzele… obrajii-mi pălesc”* sau *„Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate”*. Apariţia iubirii este percepută nu numai ca o „boală”, ci şi ca

o aşteptare. Fată simplă de la ţară, eroina nu are cunoştinţă de acel „nu ştiu ce” al iubirii, de inefabil, şi se lamentează:

„Şi tremur de nesaţiu. şi ochii-mi văpăiază.
Pornesc dintr-înşii lacrămi. şi plâng, măiculiţă, plâng”.

Întrebările se succed cu repeziciune, Florica vrea să scape de această stare şi propune mamei să meargă la descântătoare, la vrăjitor sau la preot spre a găsi un leac pentru Zburător.

Partea a doua conţine câteva descrieri ale satului surprins în momentul înserării, şi apoi în timpul nopţii. Descrierile.se realizează gradat, poetul prezentând activităţile specifice vieţii satului la lăsarea serii: cumpăna de la fântână scârţâie, vitele sunt adăpate, *„Zglobii sărind viţeii la uger aleargă”*, iar oamenii se ocupă cu mulsul vacilor.

După apariţia lunii, satul se linişteşte pentru că *„dup-o cină scurtă şi somnul a sosit”*. Singurii care se aud sunt *„lătrătorii”*.

Noaptea aduce cu ea liniştea, somnul, dar şi visul. Satul este într-o *„nemişcare plină”*. Întunericul şi nemişcarea favorizează apariţia Zburătorului.

Partea a treia are un caracter dinamic datorită dialogului dintre cele două surate. Femeile au impresia că-l văd pe Zburător. Viziunile lor sunt tipice credinţelor şi superstiţiilor răspândite în mediul rural.

Ele îl văd ca pe un *zmeu*, apoi ca pe *„Balaur de lumină cu coada-nflăcărată, / Şi pietre nestimate lucea pe el ca foc”*. Conform credinţelor populare, Zburătorul poate să ia şi chip uman. Suratele îi fac un portret din care nu lipsesc notele umoristice: *„Ca brad de flăcăiandru, şi tras ca prin inel/ Bălai, cu părul d-aur! Dar slabele lui vinei N-au niciun pic de sânge, ş-un nas – ca vai de el!”*. Tot suratele au impresia că Zburătorul se strecoară pe hornul casei Floricăi şi o compătimesc, presupunând că acesta o chinuie. Pentru a-l îndepărta, vecinele se închină sau îl blesteamă: *„bată-l crucea!”*

Analiza stilistică

Nivel fonetic. În text apar câteva fonetisme specifice graiului muntenesc: *dar*, *cuprinde*, *scântei*, *vreo*, *or*, *vreun*. *t „B0*.

Nivelul morfo-sintactic. Adresarea către mamă şi dialogujlor două vecine presupune folosirea unor vocative: *mamă*, *măicuţă*, *surato*, *leicuţă*.

Fraza are o turnură variată, fiind sacadată, cu propoziţii interogative, exclamative, enunţiative. Tonul este dictat de conţinutul

fiecărei părţi, astfel că se observă o tensiune mare şi un ritm alert în prima şi a treia parte, în timp ce, în partea a doua. derularea este lină, graţie descrierilor.

Nivelul lexical. Cele mai multe regionalisme sunt specifice graiului muntenesc: *colea*, *piroteală*, *l-alde badea Comana*, *mă-sa*, *obida*, *mumă*, *cobe*, *argeaua*, *surato*, *leicuţă*. Acestea redau atmosfera rustică, dar şi mitică, sugerând vechimea satului, dar şi a credinţelor şi superstiţiilor.

Nivelul figurilor de stil. Sunt prezente *exclamaţiile* şi *interogaţiile* care traduc stare incertă în care se află Florica: „*Vezi mamă, ce mă doare*!”, „*Ah*! *Inima-mi zvâcneşte*!”, „*Că uite, mă vezi, mamă*?”, „*Închină-te, surato*!

— *Văzutu-l-ai şi tu*?”

În pastelul înserării vizualul se armonizează cu auditivul în imagini realizate de verbe şi substantive: „*a luci*”*, şi focuri în tot satul încep a se vedea*”, „*E noapte naltă, naltă*” (epitet dublu), „*Veşmântul său cel negru de stele semănat*”, *vitele miiginde*”, „*Vibra al serei aer de tauri grea murmură*”.

Sunt prezente câteva *metafore* care sugerează liniştea nopţii: „*mijlocul tăriei*” reprezintă cerul, „*braţele somniei*” sugerează visul, pacea produsă de întuneric, „*lătrătorii*”.

Câteva elemente naturale sunt personificate:

„*Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină*.

Şi apele dorm duse, şi morele au stat”.

În partea a treia apare şi o imagine plină de umor, dar paradoxală a Zburătorului: el este ca un flăcăiandru, bălai, cu părul de aur, dar are un nas „*ca vai de el*!”

Ion Heliade Rădulescu aminteşte şi alte credinţe populare, nu numai aceea în Zburător. Între acestea este prezentă credinţa că între stele şi viaţa omului e o strânsă legătură: cade o stea înseamnă că a murit un om. Sunt enunţate descântecele, practici benefice pentru om, având menirea de a-i scăpa de elementele rele care planează asupra lor. În situaţii-limită se apelează la vrăjitor, deşi intervenţia acestuia nu este acceptată întotdeauna de colectivitatea rurală.

Balada *Zburătorul*, prin valorificarea mitului erotic, îl anticipează pe Eminescu, care introduce şi el acest mit în *Luceafărul* şi în *Călin* (*File din poveste*).

Receptare critică

„Atâjf. prin modalităţile originale de valorificare a mitului Zburătorujjuijjcât şi prin elementele idilice şi bucolice înserate în mod armonios în textul baladei, Heliade se dovedeşte un precursor al liricii lui Eminescu sau Coşbuc. Cu un suflu romantic mult mai bine definit şi pus în evidenţă decât cel al lui Coşbuc, de exemplu, Ion Heliade-Rădulescu desfăşoară în această baladă un lirism de o mai mare amplitudine, o viziune de o mai mare profunzime, pentru că imaginile şi temele sunt mereu filtrate, în modul cel mai decis, prin prisma subiectivităţii sale. Atenţiarsensibilitatea acută la detaliul psihologic şi afectiv a poetului se orientează spre perimetrul greu de circumscris al fiinţei umane, privită atât în raport strict cu propria sa devenire, cât şi în relaţia cu determinaţiile cosmice, cu devenirea universală, cu ritmurile anotimpurilor şi cu rotaţia astrelor”.

(Iulian Boldea, *Poezia clasică şi romantică*) (L.C.N.)

VASILE ALECSANDRI

MEZUL IERNII

Context literar. Creaţii lirice care încununează activitatea poetică a lui Alecsandri, *Pastelurile* au fost elaborate când autorul avea 50 de ani şi au fost publicate în „*Convorbiri literare*”, în intervalul aprilie 1868-aprilie 1869.

Specificul speciei. Pastelul este o specie a liricii peisagistice în care este descrisă natura, dar în care este evidenţiată şi poziţia autorului faţă de peisajul reflectat, aceasta fiind, invariabil, cea de *contemplator*.

Analizând structural şi tematic cele 40 de texte care formează, ciclul de *Pasteluri*, se ajunge la dificila problemă a încadrării lor într-un curent artistic. După unii critici, aceste creaţii ar putea aparţine clasicismului sau romantismului, alţii, însă, le încadrează parnasianismului, dat fiind faptul că autorul pune accent pe descrierea statică a cadrului reprezentat.

Indiferent de încadrarea cu care se operează, *Pastelurile* lui Alecsandri sunt opere originale cu un fior liric inedit, greu de încorsetat într-o direcţie literară, pentru că autorul dă acestor texte peisagiste o nouă turnură, devenind un maestru exemplar al acestei specii.

Aproape toate textele au aceeaşi *structură*: un tablou static,

completat, în final, de un aspect care dinamizează cadrul.

Teme – motive. *Tema* este, invariabil, natura din care nu lipseşte omul, cu preocupările sale zilnice.

Natura este însă, la Alecsandri, şi un spectacol care, evident, trebuie contemplat. Pornind de la această idee, descoperim implicit atitudinea de *contemplator* a poetului. După opinia lui Paul Cornea, atitudinea poetului este diferită de aceea a altor poeţi care admiră cadrul; 1 la el se creează *„impresia că peisajul se detaşează de scriitor şi există independent de el"*. Detaşarea poetului nu presupune niciodată o îndepărtare totală de peisaj sau o expunere obiectivă fără implicaţii afecte emoţionale. Critica literară a observat ca autorul iş, implica receptorul în creaţie prin utilizarea formelor verbale la prezent, care realizează efectul de simultaneitate între: contemplare – transfigurare şi receptare.

Tudor Vianu relevă şi alte calităţi ale creaţiilor lui Alecsandri, atunci când semnalează că tehnica de bază este cea impresionistă, totul plecând de la faptul că *motivul central* al textelor este *lumina*, mai precis, modul cum cade lumina asupra elementelor care alcătuiesc peisajul reflectat.

Pastelurile lui Alecsandri sunt şi un calendar liric, pentru că ele redau toate anotimpurile, cu tot ceea ce au ele specific: verdeaţă, zăpadă, vânturi, viscol, ger etc. Deşi a fost un spirit meridional. Alecsandri a descris, cu pasiune şi mult optimism, iarna, anotimp care ar fi trebuit să terorizeze, să deprime.

Structură – compoziţie. *Mezul iernii* surprinde astfel spectacolul inefabil al iernii care încremeneşte cadrul. Gerul, definit prin epitetul multiplu „am*ar, cumplit", cuprinde cele două spaţii: terestru şi cosmic: „*În *păduri trăsnesc stejarii!"*, „Ste*lele par în*gheţate, cer*ul pare o*ţel it*".*

Imaginile par oarecum terifiante, însă discursul liric evoluează gradat spre stări care încântă, nu-i produc angoase cititorului. Acest lucru este relevat de imaginile panoramice create prin compararea fumurilor de la coşurile caselor cu coloanele *„unui templu maiestuos"*, ca şi prin prezentarea stelelor drept *„făcliile"* unui nemărginit templu, sau a munţilor şi codrilor, care par să orchestreze, graţie intervenţiei crivăţului.

Autorul şi-a structurat pastelul în patru stofe: trei surprind un cadru static, datorat gerului *„cumplit"*, pentru ca în partea finală, în

strofa a patra, să apară elementul dinamizator: *„un lup ce se alungă după prada-i spăimântatăl”*.

Este de remarcat şi faptul că Alecsandri îşi nuanţează expunerea, el trece firesc de la sugestie la exprimarea directă. Sugerează forţa gerului: *„trăsnesc stejarii”*, *„stelele par îngheţate, cerul pare oţelit”*, ca apoi să afirme tranşant: *„E un ger amar, cumplit”* sau *„Totul e în neclintire”*.

Analiză stilistică

Motivul central al textului este, însă, lumina rezultată de la albul zăpezii şi de la lună, care dă o aură misterioasă nopţii de iarnă.

În ceea ce priveşte *prozodia*, putem semnala în acest pastel prezenţa câtorva rime rare: adjectiv rimând cu un substantiv: *„strălucitoare-picioare”*, *„senină-lumină”*, *„argintii-făclii”*, sau verb rimând cu adjectiv: „se *arată-spăimântată”.*

Nivelul morfo-sintactic. După cum au observat cercetătorii operei lui Alecsandri, timpul vor/bal folosit este prezentul: *„trăsnesc”*, *pare”*, *„se ridică”*, *„se/aşază”*, *„îşi aprinde”*, *„ard”*, *„se alungă”*, ceea ce realizează senzaţia de simultaneitate între contemplare-reflectare şi receptare. În partea finală a textului, autorul îşi depăşeşte statutul de contemplator, implicându-se afectiv în cadrul reflectat prin intermediul interogaţiei retorice: *„Dar ce văd”*. Această interogaţie dă vioiciune textului, o – tonalitate optimistă, pentru că elementele lexicale care urmează ar putea produce teamă: *„lup”*, *„pradă”*, *„spăimântată”*.

Nivelul lexico-semantic. Limbajul poetic este bogat în elemente aparţinând diverselor sfere lexicale. În textul lui Alecsandri coexistă armonios arhaismul *„văzduh”* (pentru cer) cu neologismele *„templu”*, *„maiestuos”*, *„fantastic”*, *„fantasmă”*, *„atmosferă”* etc. Şi cu termenii populari: *„pradă”*, *„spăimântată”*.

Poziţia contemplatorului, a celui care se extaziază în faţa spectacolului natural, este relevată şi de elementele de natură stilistică. El exclamă constatativ: *„În păduri trăsnesc stejarii*! *E un ger amar, cumplit*!*”* sau admirativ: *„O*! *tablou măreţ, fantastic*!*”*

Exclamaţiile retorice demonstrează ideea că, într-adevăr, între poet şi peisaj există acea stare de independenţă, creatorul este detaşat de peisaj.

Tot la nivelul figurilor de stil trebuie semnalat şi faptul că

epitetele surprind, tot în manieră impresionistă, trăsătura fundamentală (definitorie), a elementului descris: „*zăpada cristalină*", „*fumuri albe*", „*stele argintii*". Atât epitetele, cât şi *comparaţiile* contribuie la conturarea imaginilor vizuale şi auditive care conduc la ideea de armonie: „*câmpii strălucitoare*", „*Ca înaltele coloane unui templu maiestuos*", „Pare – *un lan de diamanturi ce scârţâie sub picioare*".

Receptare critică

Pastelurile lui Alecsandri au reţinut atenţia criticii încă din momentul apariţiei lor. Primul care le-a elogiat, emiţând şi judecăţi de valoare asupra lor, a fost Titu Maiorescu, care afirma în studiul *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872):

„*Pastelurile* sunt un şir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturii, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobşte..."

George Călinescu în monografia *Vasile Alecsandri* (1958) opinează: „Natura, în cuprinsul unui an, iar în chip simbolic în cuprinsul unei vieţi omeneşti, se înfăţişează sub două aspecte antitetice: unul stimulator al vitalităţii (vara, tinereţea), altul paralizant (iarna, bătrâneţea) ...

Pe cât de bogată materia interesând simţul temperaturii, pe atât de simplificat este elementul vizual, în special coloristic. Alecsandri a presimţit parnasianismul (şi nu s-ar putea şti în ce măsură l-a cunoscut), mergând instinctiv în sensul contemporanilor săi, Gautier şi Minard". (L.C.N.)

VISCOLUL

Titlul. Titlul, reprezentat de un substantiv este, ca în majoritatea poeziilor acestui scriitor, simplu, concret, lipsit de ambiguitate şi exprimând în mod direct subiectul textului.

Teme – motive. Ca şi în celelalte pasteluri, tema poeziei este indicată de titlu. Deşi are un temperament meridional, Alecsandri descrie, în numeroase poeme, tablouri de iarnă. În *Viscolul* autorul înfăţişează victoria omului asupra acestei stihii.

Structură – compoziţie. Deşi este alcătuit din patru catrene şi este scris în versuri trohaice de 16-17 silabe, cu rimă alăturată, acest

pastel se deosebeşte totuşi de restul compoziţiilor atât prin caracterul predominant dinamic al descrierii, cât şi prin lipsa feericului şi a strălucirii sub semnul cărora se găseşte de obicei natura la Alecsandri.

Imaginea crivăţului ce pustieşte întreaga natură este prezentă chiar din prima strofă. Sugestia forţei viscolului se realizează cu ajutorul prezentării agitaţiei de care sunt cuprinse animalele şi păsările: „*Viscolul frământă lumea… Lupii suri ies după pradă, / Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă. / Turmele tremură; corbii zbor vârtej*”. În strofa a treia, spaima acestora creşte, se amplifică aproape neverosimil, într-o dezlănţuire apocaliptică: „*Zbieret, răget, ţipăt, vaiet, mii de glasuri spăimântate/ Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate*. „Punctul culminant al terorii resimţite de cel care înregistrează manifestarea acestei urgii este marcat prin exclamaţia: „*Vai de cal şi călător*”. Ultima strofă aduce însă o schimbare a tonului prin introducerea notei de optimism specifică la acest poet: „*Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire/ Stă, aude-n câmp lătrare şi zăreşte cu uimire/ O căsuţă drăgălaşă cu ferestrele lucind, / Unde dulcea ospeţie îl întâmpină zâmbind*”.

Analiză stilistică

Din punct de vedere fonetic, se constată rolul pe care îl îndeplineşte aliteraţia în sugerarea puterii crivăţului: „*vâjâie prin vijelie*”.

Acelaşi efect îl au la nivel semantic acumulările de termeni cu acelaşi sens („zb*ieret*”, răg*et*”, ţi*păt*”, „*vaiet*”) cât şi, în plan morfologic, verbele la gerunziu: „spu*lberând*”, „ale*rgând*”...ur*lând*”. Propoziţiile scurte: (” tu*rmele tremură*”; „*noaptea cade*”, „lu*pii urlă*”) şi exclamative („Va*i de cal şi călător!*”) accentuează teama în faţa acestui fenomen boreal.

La nivel stilistic, principalele surse de expresivitate ale textului sunt enumeraţia („Se *ridică de prin codrii,* de *pe dealuri,* de *prin sate*”; „Zbie*ret, răget, ţipăt,* vaiet, *mii de* glas*uri spăimântate*”) *şi* epitetul („valuri *albe*”, *lung* troi*an*”, *nisipurile dese*”, *lupii suri*”, *glasuri spăimântate*”, *nechezat răsunător*”, *că*suţa *drăgălaşă*”)

Receptare critică *

„Fondul poeziei lui Alecsandri este mai curând moral decât sentimental: tema este o idee. Această idee apare prin intermediul unor imagini de viaţă, al unor tablouri, cu puternic aspect alegoric.

Iarna, Gerul, Crivăţul, Secerătorii sunt figuri ale unui sistem alegorizant şi numai în subsidiar realităţi sensibile”.

(Nicolae Manolescu, *Despre poezie*) (E.C.)

MALUL ŞIRETULUI

Titlul. Titlul poeziei fixează tema acesteia, conţinând un indice spaţial şi nu unul temporal ca în *Iarna* sau în *Mezul iemei*.

Teme – motive. Tema textului este natura, ei subordonându-i-se un motiv recurent şi în celelalte pasteluri: lumina.

Structură – compoziţie. Cele patru catrene ale poeziei respectă tiparul compoziţional al pastelurilor. Peisajul este descris în liniile sale generale (*râul*, *malul verde*), apoi fiind sugerate şi aspectele de detaliu(*salcia*, *mreana*, *raţele*). În primele două strofe, imaginea râului însufleţit domină tabloul. Surprins la graniţa dintre noapte şi zi. acesta pare o fiinţă fabuloasă, mitică. Analogia cu dragonul este frecventă în pictura peisagistică extrem orientală care se poate să-l fi influenţat pe poet. Atitudinea eului liric-este una contemplativă, detaşată. El reţine cu atenţie diferitele elemente care compun cadrul natural în funcţie de Lărgirea sau îngustarea perspectivei vizuale. Ultima strofă marchează o schimbare a momentului temporal (” *Lunca-n giuru-mi clocoteşte o şopârlă de smarald* /*Cată ţintă, lung la mine, părăsind nisipul cald.*”), dar şi înclinaţia spre meditaţie a eului liric. Natura stimulează imaginaţia şi favorizează visarea. În finalul textului, planul privitorului şi cel al obiectului privit se suprapun: *„Şi gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale* /*Cu cel rău care-n veci curge, făr-a se opri din cale*”.

Analiză stilistică

Sonoritatea cuvintelor introduce în text o notă de optimism. Propagarea consoanei lichide (” *plutind*”, *„luncii*”, *„lucii*”, *„balaur*”, *„solzii*”) terminaţiile gerunziului (” *plutind*”, *„săpând*”, *„bătând*”), rimele bogate şi variate (între substantiv-adjectiv. şau. adifistinf-ifb –, fonetismele populare (” *năsipul*”, *giuru-mi*”) accentuează eufonia versurilor.

La nivel morfologic, persistenţa timpului prezent contribuie la conturarea unei atmosfere senine, echilibrate. Ipostaza contemplativă a eului liric este pusă în evidenţă prin pronumele de persoana 1, dar şi prin verbele de percepţie (*„privesc*”).

În plan semantic, se înregistrează frecvenţa unor cuvinte ce conţin sugestii cromatice (*„răul luciu*” ...mă! *a-i verde*”, *solzi de aur*”, *o*

şopârlă de smarald”), dar ţi-a unor termeni ce desemnează simboluri vegetale şi animaliere (*o salcie*, *o mreană*, *raţe*, *viespe*). Elementele realului sunt însă comparate cu ajutorul termenilor ce alcătuiesc sfera semantică a fabulosului, („*fantasme*”, „*balaur*”) creându-se astfel impresia unui peisaj fantastic.

Efectele stilistice sunt de asemenea numeroase. Epitetele („*aburii uşori*”, „*răul luciu*”, „*solzii de aur*”, „*malu verde*”, „*viespe sprinteioară*”, „*apă-ntunecată*”, „*lin… se coboară*”) aflate în vecinătatea substantivelor sau verbelor constituie principalul procedeu de expresivitate artistică. Lumina şi culoarea materiei, dar şi o anumită ambiguitate a ei – care-i conferă un caracter straniu – sunt sugerate şi cu ajutorul imaginilor vizuale, auditive, al comparaţiilor abstracte ce conduc privitorul spre o stare hipnotică: „*Aburii uşori ai nopţii ca fantasme se ridică*; *Râul luciuse-ncovoaie sub copaci ca un balaur*”.

Receptare critică

„Iată şi în Lunca Siretului un asemenea tablou: *Aburii uşori ai nopţii ca fantasme se ridică* /*Şi plutind deasupra luncii*, *printre ramuri se despică*. Ni se pare de un nespus farmec sugestiv imaginea acestor crengi izolate, vizibile, care ies din negură. La rândul ei, consecutiva imagine magnifică a râului balaur, care mişcă solzii lui de aur, este iarăşi cum nu se poate mai semnificativă. În atâtea expresii figurative din pictura clasică a Chinei se ilustrează asocierea imagistică a maselor mari şi dense de nori cu prezenţa fantastică a dragonului, care ascuns de ei, îşi arată licărind numai capul, ghearele sau coada.

(E. Papu, *Din clasicii noştri*) (E.C.)

GRIGORE ALEXANDRESCU

DREPTATEA LEULUI

Context literar. *Dreptatea leului* este una din cele mai cunoscute fabule ale lui Grigore Alexandrescu. Fabula este o specie a genului epic, cultivată frecvent în *clasicism*, în ea fiind satirizate aspecte negative din societate. Personajele sunt animale, păsări sau obiecte.

În titlu apare un simbol consacrat al forţei şi al puterii, *Jeul*”, considerat regele animalelor. Raportând titlul la conţinutul fabulei, se ajunge la concluzia că nu este vorba de dreptate corectă, logică, făcută de cel mai puternic animal. Aşadar, titlul este ironic şi vizează „dreptatea” celui puternic.

Tema. Fabula surprinde un aspect din cadrul societăţii: lupta

pentru supremaţie, discordia dintre oameni (popoare), cauzată de dorinţa de a domina anumite pământuri.

Subiectul

Leul a pornit un război împotriva regelui Pardos, motivul fiind *„Un petec de câmpie/Şi un colţ de pădure, de tot nensemnător”*. Lupta între cele două oşti este cumplită, singurii care săvârşesc fapte eroice sunt elefantul, bivolul şi lupul „alte animale sunt victime ale măcelului: „un *taur pe jumătate mâncat”*, „un *porc sălbatic fără două picioare”*, „vu*lpea se tăvăleşte,* moa*re”,* iar ursul este „De *două coarne groase* în *inimă pătruns”.*

Văzând că lupta nu se sfârşeşte, Leul apelează la sfatul maimuţei, *„vestită vrăjitoare”*, care crede că este nevoie de o jertfă, şi aceasta să fie *„acel ce în oaste e decât toţi mai tare”*.

Evident, Leul se sustrage, nu se mai consideră cel mai puternic, pretextând că suferă de o tuse. Tigrii şi urşii declarară şi ei că puterea lor *„E îndestul de proastă”*. La adunarea lighioanelor se afla şi un iepure care venise să-şi dea şi el cu părerea. Toţi au ajuns la concluzia că *„El este cel mai tare”*, drept urmare, câinii l-au prins şi l-au sacrificat.

Morala, obligatorie în structura fabulei, demonstrează *„că cei puternici oriunde au dreptate”*.

Alegoria. Fabula este un text alegoric pentru că în spatele animalelor se ascund oameni, caractere, defecte etc.

Leul reprezintă omul puternic, arogant, un stăpân totalitar, dar laş. El simbolizează genul de om care vrea să aibă numai beneficii, iar când trebuie să se expună sau să se sacrifice pentru o cauză, dă dovadă de laşitate pentru că spiritul de autoconservare este mai puternic. Nu face parte din categoria oamenilor curajoşi, cu o conştiinţă naţională puternică.

Vulpea desemnează pe omul slugarnic, viclean, versatil. Replica sa este relevantă pentru ceea ce este, simte şi gândeşte*:* „Înălţimea Ta *eşti / Oricât de slab pofteşti*!”, demonstrând acordul său, solidaritatea sa cu laşitatea stăpânului.

[*iepurele* este omul obişnuit, cinstit, corect, care este victima celor puternici. Iepurele îi reprezintă şi pe cei care poartă greul războiului, care mor, pentru că alţii au iniţiat luptele pentru a-şi îndeplini nişte interese odioase, meschine.

Analiză stilistică

Unul dintre modurile de expunere ale fabulei este *naraţiunea*, care reflectă modul cum a făcut dreptate leul, sacrificând sărmanul iepure.

Este folosit şi *dialogul* între Leu şi vulpe, sau cu tigrii şi urşii. Apare şi *descrierea* care prezintă victimele războiului: taurul, porcul, o vulpe.

Nivelul vocabularului. Sunt prezente elemente lexicale specifice secolului al XIX-lea, percepute azi ca arhaisme: *prigonire*, *oaste*, *nensemnător* şi, pe lângă acestea, apar *cuvinte populare* care realizează un limbaj familiar, accesibil receptării: *izbândă*, *ici*, *se tăvăleşte*, *jale*, *isprăveşte*, *sărmanul*.

Nivelul figurilor de stil. Frecvente sunt *epitetele* care fixează însuşiri, defecte, creează imagini: *gâlcevire mare*, *mic folos*, *Elefantul năsos*, *bivolul peptos*, *viteazul urs*, *vestită vrăjitoare*, *biruinţa uşoară*.

Grozăviile luptei sunt sugerate de o expresie metaforică: *„Fieşcare tulpină era plină de sânge”*.

Apare şi *interogaţia retorică* în morala fabulei:

„Se *află vreo ţară,* unde *l-aşa-ntâmplare*
Să se jertfească leul”.

Receptare critică

„Câteva fabule sunt adevărate capodopere şi ar fi meritat să fie cunoscute lumii precum sunt La Cigale et La Fourmi, Le Loup et l'Agneau, Le Corbeanu et le Renard şi atâtea ale lui La Fontaine. (…) Dacă, la fabulistul francez, observam uneori politeţea secolului şi lumii sale, Alexandrescu e mai direct şi ironia lui mai mordantă. Comparând *Dreptatea leului* cu *Les Animaux malades de la peste*, vedem că, pe lângă transformarea ciumei într-un război (tot aşa de devastator), flateria vulpească devine mai puţin perfidă, mai dispreţuitoare”.

(Nicolae Manolescu, *Poeţi romantici*) (L.C.N.)

IVIIHAI EMINESCU

Poezia eminesciană se singularizează prin interesul pentru cercetarea istoriei şi a creaţiei populare, prin preocuparea pentru mitologia antică, greacă, latină, pentru filosofia hindusă şi filosofia clasică germană, dar şi prin componentele sale romantice (reveria, motivul geniului, ironia, antiteza) şi clasice (echilibrul expresiei, stilul armonios, ataraxia).

Caracteristici:

Principalele teme şi motive ale poeziei eminesciene sunt: timpul, cosmogonia, natura, dragostea, istoria, misterul etnogenezei, mitologia naţională, concepţia despre poezie şi rolul poetului, inechitatea socială.

Universul poetic eminescian cuprinde specii precum: arta poetică: *Odă* (*în metru antic*);

— Idila (pastorala): *Dorinţa*, *Sara pe deal*, *Lacul*;

— Egloga (idila cu dialog): *Floare albastră*;

— Elegia: *Revedere*;

— Sonetul: *Sonete*, *Trecut-au anii*.

— Glosa: *Glossa*;

— Poemul filosofic şi romantic: *Luceafărul*, *Scrisoarea* /; satira: *Scrisorile*, *Criticilor mei*;

— Poezia de inspiraţie folclorică: *La mijloc de codru*…

DORINŢA

Specificul speciei. Poezia face parte din etapa naturistă a liricii erotice eminesciene şi este o idilă cu elemente de pastel în care ceremonialul iubirii posibile se desfăşoară în ambianţa feerică a naturii.

Titlul. În centrul poemului se găseşte *„cunoscuta chemare eminesciană care propune soluţia lirică a prezentării erosului «-m Worinţă» şi nu «în prezenţă»”*. Titlul explică aşadar tema textului. Iubirea nu se realizează, ea este la Eminescu dorită, visată, imaginată.

Teme – motive. Temei iubirii şi a naturii ocrotitoare, tainice, care asigură cuplului o perfectă intimitate, i se subordonează motivele romantice specific eminesciene: codrul, izvorul, vălul, visul/somnul, florile de tei.

Structură – compoziţie. Compoziţional, poezia se structurează în trei secvenţe, în funcţie de succesiunea planurilor (concret-imaginat) pusă în evidenţă şi prin alternanţa timpurilor verbale (prezent-viitor/conjunctiv), dar şi prin caracterul dinamic/static al tablourilor.

Prima secvenţă lirică are forma unei epistole, a unei chemări („V*ino-n codrul la izvorul”*), urmată de atenta delimitare a spaţiului în care se va petrece povestea de iubire. Acesta este un loc tainic, izolat, dar familiar, prielnic visării şi solitudinii („Vom *fi singuri singurei”).*

În a doua secvenţă (ce cuprinde strofele II, III, IV) se desfăşoară

scenariul erotic. Fiecare episod (aşteptarea, întâlnirea, îmbrăţişarea) este unic, tulburător. Nerăbdarea şi emoţia îndrăgostitului se transferă asupra naturii („*flori de tei înfiorate* /Or *să cadă rânduri-rânduri”*). Mireasma narcotizantă a florilor de tei conferă peisajului un caracter magic. Portretul iubitei, realizat în liniile sale generale, prin detalii picturale (... Fr*untea albă-n părul galben”)* aminteşte idealul frumuseţii fizice feminine din basmele populare.

În ultima parte (strofele V, VI) cadrul natural rămâne acelaşi, murmurul apelor, căderea florilor de tei, *„blânda batere de vânt”* favorizând starea de reverie-prin care cuplul se integrează în ritmurile cosmice.

Analiză stilistică

Combinarea rimelor masculine şi feminine, jocul consoanelor şi vocalelor imprimă versurilor o muzicalitate caldă, melancolică.

La nivel morfosintactic, rolul cel mai important îl are verbul.

trecerea de la timpul prezent (din prima strofă) la formele de viitor şi conjunctiv (*vom fi*, *şedea-vei*, *or să cadă*, *să ridic*, *să cazi*) marcând diferenţa dintre cadrul real al aşteptării şi cadrul dorinţei şi al posibilului (în care este proiectată iubirea). Pronumele de persoana 1 şi a II-a singular şi persoana I plural („Să (i *desprind din creştet vălul* /*Să-l ridic* de pe *obraz”;* „Vom *fi singuri singurei”)* constituie elemente ale adresării şi sugerează unitatea şi armonia cuplului.

Din punct de vedere stilistic, epitetul cromatic (*fruntea albă”*, *părul galben”*) sau personificator („*blânda batere de vânt”*), repetiţia („rân*duri*-ră*n*duri ”), metafora („armon*ia codrului”)* şi personificarea (... codr*ul bătut de gânduri”)* conturează imaginea iubitei şi a codrului în care se desfăşoară ceremonialul erotic.

Receptare critică

„Natura este la Eminescu o martoră statornică a iubirii. Oricare dintre momentele ei de farmec şi pace se întovărăşeşte cu o încântare absorbită de natură. Când obiectul iubirii lipseşte, natura stăruie în preajma poetului ca o prezenţă mângâietoare. Când iubirea a murit, natura continuă să i-o amintească”.

(Tudor Vianu, *Eminescu*) (E.C.)

SARA PE DEAL

Context literar. Opera eminesciană se încadrează în totalitate în romantism, iar *Sara pe deal* este o idilă cu pronunţate elemente de

pastel.

Specificul speciei. La Eminescu nu se poate vorbi de pasteluri, în maniera în care a cultivat Alecsandri această specie, pentru că Eminescu nu este niciodată un contemplator detaşat de cadrul natural descris, ci este parte componentă a peisajului, iar reflectarea se face de pe poziţia celui care este în mijlocul naturii. Specia preferată este *idila* care prezintă atât natura, cât şi iubirea.

Titlul este alcătuit dintr-un adverb, *Sara*, care aduce precizări temporale, şi sintagma pe *deal* cu valenţe spaţiale. Astfel, titlul conţine descrierea succintă a timpului şi a spaţiului care sunt surprinse în acest text. Prin forma regională *sară* autorul sugerează şi caracterul rustic al peisajutui evocat.

Teme – motive. Textul este axat pe cele două teme predilecte ale lui Eminescu: iubirea şi natura, care nu se pot disocia în lirica sa, fiind interdependente: natura este întotdeauna cadrul de desfăşurare al întâlnirii îndrăgostiţilor, al gesturilor tandre, al visului de iubire. Între multele motive poetice prezente în text reţinem: *sară*, *noaptea*, *salcâmul*, *luna*, *stelele*, *fântâna*, *clopotul*. *Sara* şi *noaptea* sunt sugestii ale tainei şi ale liniştii; *salcâmul* apare aici ca un copac sacru, ocrotitor al îndrăgostiţilor. *Luna*. *stelele* dau imensitate sentimentului iubirii, care ajunge să cunoască o proiecţie cosmică prin faptul că astrele devin martori ai idilei.

Structură – compoziţie. Textul ar putea fi împărţit în trei secvenţe: imaginea satului la lăsarea serii, liniştea din timpul nopţii şi visul de iubire. Poetul descrie un cadru rustic în care sunt prezente: *buciumul*, *toaca*, *turmele*, *salcâmul*, *fântâna*. Noaptea înseamnă linişte, somn, dar şi întâlnirea tainică a celor doi tineri care vor să trăiască plenar sentimentul de iubire.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic. Fonetismele populare: *fântâne*, *streşini*, *sară*, *împle* creionează cadrul rustic, spaţiul satului vechi, etern.

Nivelul morfo-sintactic. Ca şi în alte poezii, Eminescu foloseşte două registre verbale: prezentul pentru descrierea naturii (*sună*, *trece*, *nasc*, *curg*, *plâng*) şi viitorul pentru redarea visului de dragoste (*sta-vom*, *spune-ţi-voi*, *ne-om răzima*, *vom adormi*).

Nivelul lexico-semantic. Regionalismele creează atmosfera adecvată idilei, prin reflectarea acestui spaţiu al veşniciei, concretizat

în descrierea satului vechi: *buciumul*, *cumpănă*, *fluiere*, *stână*, *toaca*.

Nivelul figurilor de stil. În această feerie a spaţiului rustic sunt personificate: apele, care *plâng*, şi luna, care „*trece-aşa sfântă şi clară*". Apariţia stelelor şi strălucirea lor este exprimată plastic: „*Stelele nasc umezi pe bolta senină*". Epitetul *vechi* are menirea de a reliefa statornicia şi durabilitatea satului şi a elementelor sale specifice: „*streşini vechi*", *clopotul vechi*" ...*vechiul salcâm*. Visul erotic este marcat de exclamaţiile îndrăgostitului: „*Ah*! *în curând satul în vale-amuţeşte*" şi de interogaţia retorică: *Astfel* de, *miapte bogată*, / *Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată*? „să un uDzanirm

Auditivul şi vizualul se armonizează în crearea feeriei. Imaginile auditive sunt conturate de câteva substantive şi verbe cum ar fi: *buciumul*, *fluiere*, *murmură*, *scârţâie*. Imaginile vizuale sunt realizate prin sintagme plastice: „*Sara pe deal*" ...*streşini vechi casele-n lună ridică*", „*Ne-om răzima capetele unul de altul*".

Şi această poezie confirmă faptul că Eminescu nu descrie iubirea, ci visul de iubire. Întâlnirea celor doi, fericirea produsă de gesturile tandre are loc în imaginaţia eului poetic, în vis, reală fiind doar natura, pe imaginea căreia se proiectează cuplul idilic.

Receptare critică

„Figurarea peisajului ca încifrare a stării de dragoste este esenţa acestei idile cu timbru uşor elegiac, în care ceremonia iubirii se prelungeşte în ritmurile melodioase ale cosmosului umanizat. Din unghi fonetic, se remarcă o frecvenţă a procedeului asonantei, ce se constituie ca tipar structuram al poeziei, prin sugerarea adâncului şi a înaltului cu ajutorul melodiei inefabile a sunetului. La nivelul lexicului, se pot observa unele forme arhaizante (nourii, împle, sară) ce accentuează atmosfera solemnă, gravă a amurgului ce cuprinde insinuant firea".

(Iulian Boldea, *Poezia clasică şi romantică*) (L.C.N.)

FLOARE ALBASTRĂ

Context literar. Poezia a fost publicată în „*Convorbiri literare*", la 1 aprilie 1873.

Specificul speciei. Creaţie romantică, *Floare albastră* este un text complex deoarece prezintă elemente de *idilă*, *eglogă* şi *meditaţie*.

Poezia a fost publicată în „*Convorbiri literare*", la 1 aprilie 1873.

Titlul este alcătuit din două cuvinte cu valoare de simbol:

„floare” reflectă frumuseţea, gingăşia, sensibilitatea, dar şi efemeritatea, *„albastră”* reprezintă infinitul, cosmicul, perfecţiunea sau absolutul.

Motivul *„florii albastre”* este larg răspândit la romantici, fiecare dându-i conotaţii originale, nuanţându-l. La Novalis *„floarea albastră”* este iubita proiectată în mod absolut, este un simbol al eternităţii, al fericirii veşnice.

Romanticul italian Giacomo Leopardi a valorificat motivul florii albastre în poezia la *ginestra*, aceasta fiind o floare rară, care creşte pe vârfurile înalte ale Alpilor şi reprezintă, de asemenea, absolutul, infinitul.

La Eminescu, *„floarea albastră”* reflectă şi absolutul, eternitatea, dar şi contingentul. Motivul devine expresia iubirii, fericirii depline, trăite. împărţiul pur şi feeric al naturii, dar şi al proiecţiei acestei stări de „b-iţ-dj. n, e spre etern.

Teme motive. Textul este o concretizare a temei preferate de Eminescu: *iubirea şi natura*, căreia i se adaugă *meditaţia* amară asupra existenţei umane. Pe lângă motivul florii albastre, descoperim în text şi alte motive poetice cu semnificaţii deosebite: *„câmpiile astre”* şi *„piramidele-nvechite”* care simbolizează universul cunoaşterii în care creatorul se retrage.

Natura este alcătuită din: *codrii* – motiv poetic preferat de Eminescu, reprezentând statornicia şi veşnicia naturii. Cadrul feeric al naturii este completat de: *izvoare* – elemente dinamice, *flori*, *stânca*, *trestia*, nelipsind cele două astre: *soarele* şi *luna*. Ca şi în alte poezii, luna este astrul tutelar, protector şi martor al poveştii de iubire.

Structură – compoziţie. Textul cuprinde patru secvenţe distincte ca expresie artistică, dar şi ideatică.

Prima secvenţă conţine imaginea celui care se adânceşte în problemele cunoaşterii reprezentate de *„stele”*, *„ceruri înalte”*.

„Câmpiile astre” şi *„piramidele-nvechite”*. Este chipul contemplatorului, al geniului izolat de frenezia existenţială.

Apare vocea iubitei care îşi expune intenţia de a-şi scoate iubitul din izolare, din lumea abstracţiunilor şi de a-l atrage în spaţiul pur şi frumos al codrului, al naturii. Motivaţia este exprimată tranşant: *„Nu câta în depărtare/ Fericirea ta, iubite”*.

Bărbatul, interiorizat şi pătruns de gânduri, are o reacţie

uimitoare, recunoscând justeţea duiosului reproş: *„Astfel zise mititica*, / *Dulce netezindu-mi părul*. / *Ah*! *ea spuse adevărul*; / *Eu am râs, n-am zis nimica*”.

Cea de-a doua. *secvenţă* cuprinde chemarea tentantă şi tandră a „florii albastre” într-un cadru feeric şi sălbatic, reprezentat de *codru*, *stâncă* şi *„prăpastia măreaţă”*.

De fapt, avem în faţă o derulare a unui vis de iubire, pentru că gesturile tandre şi întâlnirea propriu-zisă au loc la nivel imaginativ, conceptual, urmând să se petreacă. Starea de beatitudine este totală, patronată de lună şi favorizată de linişte şi singurătate.

Frumuseţea iubitei conţine armonia dintre terestru şi serafic: este *„roşie ca mărul”* şi are părul *de aur*. Idila este favorizată de noapte, care îi izolează pe îndrăgostiţi de lume, revărsând asupra întregului spaţiu splendoarea misterului şi amplificând inefabilul iubirii: *„Şi sosind l-ai porţii prag*, / *Vom vorbi-n întunecime*: / *Grija noastră n-aib-o nime*, / *Cui ce-i pasă că-mi eşti drag*?”

Secvenţa a treia este expresia exaltării în faţa frumuseţii fiinţei iubite. Dispariţia iubitei, din spaţiul concret sau ideatic, produce starea de încremenire, de nemişcare totală sau temporară: *„Ca un stâlp eu stau în lună*!”. Exclamaţia retorică şi prepoziţia în (*lună*) creează starea de uimire şi de întristare maximă. Sintaghra „în *lună”* redă transcenderea eului contemplativ într-un alt spaţiu, total diferit de cel teluric.

Cealaltă exclamaţie *„Ce frumoasă, ce nebună*/*E albastra-mi*, *dulce floare*!” traduce starea de exaltare, dar şi de tristeţe profundă cauzată de pierderea sau dispariţia iubitei. Aici, identificarea floare – iubită este evidentă, iar epitetul *„nebună”* reflectă cochetăria, feminitatea, jovialitatea fiinţei dragi…”

Ultima secvenţă, reprezentată de strofa finală şi marcată de însuşi eul poetic, este o meditaţie asupra existenţei umane.

Meditaţia tristă este determinată de pierderea iubitei, tonul este grav, marcat de tristeţea îndrăgostitului care se converteşte într-un fel de lamentaţie: *„Şi te-ai dus, dulce minune*, / *Ş-a murit iubirea noastră* – / *Floare-albastră*! *floare-albastră*! / *Totuşi este trist în lume*!”

Neîmplinirea visului de iubire înseamnă revenirea la starea de contemplaţie, meditaţie, ajungându-se la amara constatare că totul este efemer în cadrul limitat al existenţei.

Analiză stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Verbele au o funcţie stilistică remarcabila în textele eminesciene, marcând cele două planuri: real şi imaginar. Când descrie natura sau prezintă universul cunoaşterii poetul utilizează timpul prezent: *„grămădeşti”*, *„urcă”*, *„izvoare plâng”*...*stânca stă să se prăvălească”*. Visul de iubire este redat prin forme verbale la viitor, conjunctiv, reflectând dorinţa, dar şi faptul că totul se derulează într-un spaţiu fictiv, nu în plan concret: *vom şedea*, *voi cerca*, *oi desface*, *oi ţinea*, *ne-om da*, *vom vorbi*, *n-a* s-*o ştie*, *să astup*.

Adresarea directă este marcată de *vocative*: *„Sufletul vieţii mele”*, *„iubite”*, de verbul la imperativ: *„nu câta”*, sau de interjecţia cu valoare predicativă *„Hai”*.

Nivelul lexico-semantic. Predominante sunt elementele din limbajul popular care conturează o atmosferă intimă, apropiată, specifică relaţiilor dintre îndrăgostiţi: *încalţe*, *să se prăvălească*, *românită*, *mi-i da o sărutare*, *crengi*, *subsuoară*, *prag*, *nime*.

Cele câteva neologisme marchează planul cunoaşterii, diferit de cel existenţial, al iubirii: *„câmpiile astre”*, *„piramidele-nvechite”*.

Nivelul figurilor de stil. *Pseudodialogul* sau *adresarea directă* este procedeul de bază al textului prin care iubita vrea să-l atragă pe bărbat într-un spaţiu teluric, fermecător, reprezentat de natură, detaşându-l de universul abstracţiunilor. Acest univers este desemnat de *sintagmele metaforice*: *„ceruri înalte”*, *„câmpiile astre”*, *„întunecata mare”*, *„Piramidele-nvechite”*.

Predomină epitetul *dulce*: *„Dulce netezindu-mi părul”*, *„sărutări... dulci”*, *„dulce minune”*, *„dulce floare”*, care exprimă suavitatea gesturilor tandre, dar şi frumuseţea şi gingăşia iubitei. Sintagma *„dulce minune”* sintetizează calităţile iubitei, dar şi imensitatea iubirii trăite plenar, iubire văzută ca un miracol.

Comparaţia sărutărilor cu» florile relevă delicateţea şi gingăşia gesturilor îndrăgostiţilor: *„Ne-om da sărutări pe cale, / Dulci ca florile ascunse.”* ...

Concluzia tristă din final, *„Totuşi este trist în lume*!*”*, enunţată într-o *exclamaţie retorică*, conţine acest adverb, *Totuşi*, care vine să argumenteze cât de mare şi devastatoare este discrepanţa dintre vis şi realitate, dintre idealul urmărit şi împlinirea lui.

Receptare critică

„Atât de intim sunt întreţesute iubirea şi natura în poezia lui Eminescu încât ele ajung să se contopească în aşa fel încât amănuntele vieţii naturii, mişcări abia simţite ale ramurilor, luciri stelare, răsfrângeri ale lunii devin limbajul. tainic, delicat şi august al dragostei poetului”.

(Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*) (L.C.N.)

SCRISOAREA I

Context literar. Poemul *Scrisoarea I* face parte dintr-un ciclu de inci *Scrisori*, pe care Eminescu le-a intitulat iniţial *„Satire”*. *crisorile* sunt axate pe diferite teme: condiţia omului de geniu, iubirea, istoria, probleme de factură socială. *Scrisoarea I* a fost publicată în *„Convorbiri literare”* la 1 februarie 1881 şi pare să dateze în perioada studenţiei la Berlin, când Eminescu a adunat numeroase ateriale referitoare la cosmogonie: poemele vedice (Rig Veda), extele filosofice ale lui Kant, Hegel, Laplace.

Poemul de factură *romantică* a cunoscut mai multe variante. Varianta Inală este cea publicată în „Co*nvorbiri literare”* şi reprodusă în primul olum ai lui Eminescu, Po*esii,* ediţie îngrijită de Titu Maiorescu (1884).

Teme – motive. Tematica centrală este condiţia omului de geniu, rezentat în context social. Acesteia i se adaugă: geneza şi stingerea universului, meditaţia tristă asupra existenţei efemere a omului.

Structură – compoziţie. Poemul este structurat pe cinci secvenţe, delimitate după conţinut, nu după expunere: *motivul lunii*, *meditaţia asupra existenţei terestre*, *cosmogonia*, *stingerea universului*, *figura geniului*.

Scrisoarea J are o *structură simetrică* pentru că în partea de început şi în final este prezent motivul lunii, motiv preferat de Eminescu şi larg răspândit în operele romanticilor.

Motivul lunii. În corelaţie cu motivul lunii apare motivul timpului, Eminescu făcând distincţie între timpul individual, subiectiv şi cel universal – obiectiv. Timpul individual este cel perceput de om, care îl simte în mod subiectiv, conform stărilor afective sau stării de inspiraţie. Timpul universal este obiectiv şi. bineînţeles, veşnic. Acesta este simbolizat de lună, care reprezintă eternitatea: *„Ea din noaptea amintirii o vecie-nireagă scoate/ De dureri, pe care însă le simţim* ca-n *vis pe toate”*. Luna este definită metaforic: *„stăpân-a mării”*, şi are un

statut aparte, de martor a tot ceea ce se întâmplă pe pământ. Poziţia aceasta o implică automat pe aceea de contemplator. Luna priveşte cu detaşare viaţa de pe pământ şi, în acelaşi timp, este astrul care guvernează existenţa, moartea, iubirea, ea reprezentând: feminitatea, unicitatea, sensibilitatea romantică.

Calitatea de contemplator şi martor face ca luna să observe viaţa regelui, dar şi pe a celui sărac, vede geniul care *„caută în lume şi în vreme adevăr”*, dar şi pe tânărul superficial care-şi *„buclează al său păr”*.

Meditaţia asupra existenţei terestre. Tot în plan terestru apare şi figura bătrânului dascăl care are o existenţă materială mizeră, aceasta fiind în antiteză cu bogăţia sa spirituală şi intelectuală: are o haină

„Roasă-n coate”, *„şi de frig la piept şi-ncheie tremurând halatul vechi”*. El este *„uscăţiv”*, *„gârbovit şi de nimic”*, dar, în ciuda aspectului fizic şi social precar, dascălul posedă o cunoaştere enormă, el are capacitatea de a pătrunde tainele Universului, dominând noţiunile temporale: viitorul şi trecutul.

Revenind la condiţia oamenilor, Eminescu meditează trist asupra efemerităţii vieţii şi demonstrează că suportul vieţii omtului este voinţa oarbă de a trăi, idee preluată de la filosoful german Arthur Schopenhauer. Eminescu foloseşte pentru această idee metafora *„dor nemărginit”*. Fermentul sau motorul vieţii îl constituie dorinţa de mărire care îi domină pe cei mai mulţi şi care face ca muritorii să se împartă în săraci şi bogaţi, umili şi puternici.

Dramatismul condiţiei umane iese în evidenţă atunci când viaţa omului se raportează la univers. Poetul pune în antiteză *„lumea asta mare”* – metaforă pentru cosmic –, cu *„lumea mică”* – metaforă care desemnează existenţa efemeră a omului. Efemeritatea vieţii terestre este tragic sugerată de apropierea cu viaţa muştelor: *„Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul”* desemnează viaţa omului care, raportată la univers, reprezintă o *„clipă suspendată”*.

Cosmogonia. Naşterea universului prinde contur în mintea cuprinzătoare a bătrânului dascăl care se întoarce în timp spre momentul originilor, marcat de haos şi întuneric, de o lipsă totală de *„viaţă şi voinţă”*. Întunericul era dominant, pentru că nimic nu era diferenţiat:

„La-nceput, pe *când ființă* nu *era,* nici *neființă.*
Pe când totul era lipsă de viață și voință
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns".

Până la diferențierea planetelor *„stăpânea eterna pace"*, iar interogațiile retorice încearcă o prezentare a ceea ce a fost până la geneză: *„Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de ape?* „v Punctul de mișcare devine *„stăpânul fără margini peste marginile lumii"*. Tot ce fusese *„negură eternă"* dobândește specificitate, trăsături definitorii, stabile. Din acel moment, planetele dobândesc contur și încep să apară și stihiile: *„De atunci răsare lumea, soare, lună și stihii"*.

Universul se dezvoltă, viața omului evoluează, însă tot ceea ce apare, se naște, are și un inevitabil sfârșit.

Stingerea universului. În mintea bătrânului dascăl apare și ideea unui sfârșit al universului, plecând de la ideea că există o dialectică a ciclicității fenomenelor din univers. Dascălul are viziunea stingerii universului care se va produce în momentul în care însuși soarele își va pierde puterea de a menține echilibrul cosmosului, de a încălzi planetele:

„Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș
Cumse-nchide ca o rană printre nori întunecoși".

Comparația *„ca o rană"* surprinde anumite faze din procesul de înghețare a universului. Întunecarea soarelui înseamnă destrămarea echilibrului universului și, datorită acestui dezechilibru, planetele îngheață și se pierd în spațiu:

„Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebeli în spat
Ei, din frânele luminii și. ai soarelui scăpați".

Eminescu consideră că universul este alcătuit ca o catapeteasmă. Ruperea echilibrului lumii este surprinsă de poet printr-o comparație a morții planetelor cu moartea frunzelor din timpul toamnei:

„Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înnegrit.
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit".

Dezagregarea planetelor, desprinderea lor din echilibrul cosmic duc la moartea timpului, adică la dilatarea lui, sau la întoarcerea la coordonatele nedefinite de la începuturi.

Eminescu insistă asupra ideii de simetrie existente în univers: dacă începutul a însemnat neființă, tăcere, întuneric, rezultă că și

sfârşitul înseamnă tot haos şi linişte: *„Şi în noaptea fiefiinţei totul cade, totul tace, / Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace…”*

Figura geniului. Eminescumeditează trist şi asupra condiţiei omului de geniu, văzut în contextul societăţii. Predomină credinţa în destin, pe care o întâlnim şi în prima secvenţă, atunci când luna este văzută ca stăpână a destinului omenesc. Apare ideea că oamenii sunt toţi egali în faţa morţii, ei se diferenţiază numai în cadrul societăţii, diferenţierea făcându-se după cum fiecare este dominat de setea de mărire. Va escalada scara socială cel mai îndrăzneţ, în timp ce geniile, marile valori intelectuale, rămân în umbră şi *„se pierd în taină”*.

Aceeaşi soartă o va avea şi bătrânul dascăl, peste un timp. Dascălul speră ca toată lumea să-i recunoască meritele şi să dobândească nemurire. El are convingerea că operele sale vor fi apreciate şi valorificate de posteritate. În antiteză, apare chipul pedantului *„cu ochii cei verzui”*, care îl va cita pe dascăl *„În vreo notă prizărită sub o pagină neroadă”*.

Într-un anume fel, Eminescu parcă şi-a intuit propriul destin, pentru că, la anumite intervale, apare câte un *„mititel”* care nu va releva forţa geniului, ci va căuta să-şi etaleze propriile sale neputinţe transformate, spontan, în calităţi: *„Iar deasupra tuturor a va vorbi vreun mititel, / Nu slăvindu-te pe tine… lustruindu-se pe el”*.

Scepticismul lui Eminescu devine tot mai profund, poetul ajungând la pesimista concluzie că tot ce înseamnă existenţă pe pământ stă, implacabil, sub semnul morţii, din care cauză orice activitate, intenţie, atitudine sau simplu gest devine inutilă:

„Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfărâmi… orice-ai spune.
Peste toate o lopată de ţărână se depune.
Mâna care-au dorit sceptru! universului şi gânduri
Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri”.

Reapare aici ideea egalităţii tuturor oamenilor în faţa morţii.

Eminescu prezintă apoi, pe un ton amar, modul cum va fi răsplătită munca geniului. Posteritatea, caracterizată de superficialitate şi chiar infatuare, va aprecia *„biografia subţire”* şi aspectele mărunte care fac din geniu un muritor obişnuit. Eminescu enumera aceste lucruri: *„mici scandal e”*, *„păcatele şi vina, / Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ într-un mod fatal legate de o mână de pământ; / Toate micile mizerii unui suflet chinuit/ Mult mai mult îi vor*

atrage decât tot ce ai gândit”.

Observăm că nici posteritatea nu este capabilă să aprecieze sacrificiile geniului pentru creaţie şi va intenţiona să-l coboare de pe orice soclu, plasându-l într-un spaţiu anost, lipsit de importanţă, totul datorându-se invidiei şi neputinţei de a înţelege adevăratele valori.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic. Câte va fonetisme contribuie la realizarea rimei: *izvoare*, *fereşti*, *tărăbii*.

E prezentă o *aliteraţie*, figură de stil de factură fonetică. Eminescu repetă consoana *ţ* pentru a sugera dezmembrarea planetelor: „*Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ*”.

Nivelul morfo-sintactic. Topica este determinată de ideea poetică şi de realizarea ritmului şi rimei.

Expunerea lirică se realizează foarte des prin utilizarea adresării directe, fapt evidenţiat de folosirea formelor verbale de persoana a II-a, aceasta1 însă având valoare de generalitate, pentru că nu vizează un anume receptor: *poţi*, *ai spune*, *n-ai fost*, *vezi*.

Nivelul vocabularului. Poem de mare complexitate ideatică, *Scrisoarea I* cuprinde o mare varietate stilistică; astfel, cuvintele populare (*cărare*, *răboj*, *gârbovit*, *va drege*) se armonizează cu neologismele: *voluptuoasa*, *geniul*, *tomuri*, *eterna*, *chaos*, *imperiul*, *himeric*, *enigmă*.

Pentru a marca diferenţa între lumea comuna şi geniu, Eminescu foloseşte şi un cuvânt mai dur: „*neghiobi*”: „*Fie slabi*, *fie puternici*, *fie genii ori neghiobi*!”

Nivelul Figurilor de stil. Textul conţine multe exclamaţii şi interogaţii retorice care evidenţiază ideile poetice, conturează imagini vizuale, sau marchează tragismul existenţial:

„La *acelaşi şir de patimi deopotrivă fiind robi.*
Fie slabi, *fie puternici*, *fie genii ori neghiobi*!”
„Fu *prăpastie?* Genune? Fu *noian întins de apă?*
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface.
Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!”
„*O*, *sărmane*! *Ţii tu minte*, *câte singur ai auzit*.
Ce-ţi trecu pe dinainte, *câte singur ai vorbit*”.

Apare antiteza între geniu şi oamenii obişnuiţi, între planul cosmic, reprezentat de lună, şi planul terestru. Înfăţişarea modestă a

dascălului este în antiteză cu valoarea sa intelectuală.

Multe din versurile poemului sunt adevărate aforisme, ceea ce dă limbajului poetic valoare gnomică:

„Un*ul e* în *toţi.* tot *astfel precum una e* în *toate.*
De asupra tuturor se ridică cine poate”.
„De*şi trepte osebite* le-*au ieşit din urna sorţii.*
Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii”.
„*Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfărâmi... orice-ai spune*.
Peste toate o lopată de ţărână se depune”.

Remarcabile sunt *metaforele*: luna este „*stăpâna lumii*”, „*dor*-ul *nemărginit* este voinţa oarbă de-a trăi, „*muşti de-o zi*” sunt oamenii marcaţi de efemeritate, „*clipa*” reprezintă prezentul etern, „*eterna pace*” este haosul iniţial, dai; şi punctul terminus a tot ceea ce a apărut şi evoluat.

Epitetele sunt calificative, dar şi personificatoare: „*ţărmuri înflorite*”, „*galbenele file*”, „*bătrânul dascăl*”, „*lumina ta, fecioară*”, „*gânditoare le priveşti*”.

Comparaţiile sunt deosebit de plastice: dispariţia sau moartea plaaetelor. sunt comparate cu căderea frunzelor de toamnă. Sacrificiul geniului pentru o idee este reprezentat de o comparaţie: „... *Este drept că viaţa-ntreagă, la şi iedera de-un arbore, de-o idee i se leagă*”.

Şi la nivelul versificaţiei Eminescu este genial, el a realizat rime rare; astfel el face să rimeze: verb cu substantiv: *străbate singurătate*, *cetăţi – arăţi*, *apă – priceapă*; adjectiv cu substantiv: *mici – furnici*, *-înmormântare – nepăsare*; verb cu adjectiv: *admire – subţire*; verb cu pronume: *scoate – toate*.

Receptare critică

„Geneza din *Scrisoarea I* are desfăşurarea mitului ca şi *facerea* din *Rigveda*, pe care se bizuie, cu deosebirea că în locul obişnuitelor divinităţi apar unităţi enigmatice: Fiinţa, Nefiinţa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl. Această metodă mitologică, cu sunete din gândirea modernă, e a lui Goethe şi nu e deosebită de a anticilor, fiindcă Jupiter, Phoebus, Diana, Venera sunt şi ele noţiuni despre univers. Dumnezeul-Tatăl, care se împreună cu Chaosul-Mumă, spre a da naştere lumii sunt eroi de basm. Prozaică este numai filosofia subiectului (logica, etica), filosofia cauzei primare este prin definiţie poetică”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în*

prezent) (L.C.N.)

LUCEAFĂRUL

Context literar. Creaţia-sinteză a lui Eminescu a fost publicată în anul 1883, mai întâi în Almanahul Societăţii Academice Social Literare „Ro*mânia Jună"* din Viena, apoi în „Conv*orbiri literare", i*ar spre finele anului şi începutul lui 1884 în primul volum Poes*ii, ed*iţie îngrijită şi prefaţată de Titu Maiorescu.

Este capodopera marelui poet, creaţie elaborată în peste zece ani, operă în care este evidentă apartenenţa poetului la *romantism*. *Luceafărul* este un *poem alegoric* având ca geneză două basme româneşti culese de germanul Richard Kunisch, în timpul unei călătorii întreprinse în Ţările Române. Basmele care l-au inspirat pe marele poet sunt: *Fata în grădina ele aur* şi *Miron şi frumoasa fără corp*.

Pentru Eminescu acestea au fost şi sursă de inspiraţie, dar şi motiv de a crea noi poeme epice, versificându-le, iar apoi dându-le valenţe stilistice remarcabile şi semnificaţii mitice deosebite, relevându-se dorinţa geniului de a atinge absolutul.

Din cele două basme româneşti, Eminescu a reţinut ideea unei iubiri *„peste fire"* şi atracţia irezistibilă spre perfecţiune, spre absolut, precum şi câteva elemente care dau formă de basm acestei cunoscute capodopere.

Specificul speciei. Structura, forma, alegorică, compoziţia fac din acest poem o creaţie originală, remarcabilă. În poem sunt astfel prezente toate cele trei genuri literare; epicul, liricul şi dramaticul coexistă armonios, concurând la definirea operei drept o sinteză şi o culme a creaţiei eminesciene.

Elementele epice se pot recunoaşte uşor, de la simpla formulă tipică a basmului românesc: *„A fost odată ca-n poveşti/ A fost ca niciodată*... „după care se intră într-un cadru fantastic, relatându-se o poveste de iubire neîmplinită între o pământeană şi Luceafăr. Fantasticul dobândeşte profunzime atunci când *„preafrumoasa"* fată de împărat îl invocă pe Luceafăr, în vis, şi-l cheamă să coboare pe pământ. Cuprins de iubire, astrul îi răspunde, se metamorfozează într-un tânăr voievod *„cu păr de aur moale"*, apoi într-un chip demonic, căruia *„Pe negre viţele-i de păr/ Coroana-i arde pare"*. Întruchipările stranii ale acestei fiinţe fantastice o înspăimântă pe tânăra cuprinsă de primii fiori ai iubirii (Zburător) şi-i cere să coboare în plan teluric, devenind

muritor. Luceafărul vrea să-i demonstreze cât de puternică este iubirea sa şi realizează un zbor *ab origine*, spre Demiurg, cerându-i acestuia dezlegarea de nemurire. Evident că Demiurgul nu poate accepta acest lucru pentru că s-ar distruge în primul rând unitatea tor, Demiurg – Luceafăr, şi apoi s-ar dezmembra însuşi echilibrul universului. În timp ce are loc dramaticul dialog Demiurg – 158

Luceafăr (Hyperion), fata de împărat se lasă atrasă de iubirea pământeanului Cătălin care îi oferă o fericire imediată, astfel că dragostea lor se împlineşte. În momentul în care apare în scenă *„pajul Cătălin"*, fata de împărat primeşte şi ea un nume, Cătălina (provenit de la Ecaterina, tradus din greceşte prin: gingăşie, puritate, frumuseţe; prenumele masculin Cătălin s-a format de la Cătălina), iar Luceafărul se numeşte Hyperion (hyper-eonos = cel care pluteşte, merge pe deasupra).

Hyperion, văzând-o pe frumoasa fată alături de muritorul Cătălin, înţelege că iubirea sa nu se poate realiza, între ei doi existând o barieră de netrecut, pentru că intensitatea sentimentelor sale nu şi-au găsit corespondentul în sufletul muritoarei. El se retrage resemnat în lumea sa absolută, având conştiinţa desăvârşirii cunoaşterii. Luceafărul trebuia să traverseze şi această experienţă erotică pentru a dobândi cunoaşterea totală, absolută.

Elementele lirice ale textului sunt evidente în descrierile de natură terestră: codrul, marea, şi în prezentarea cadrului cosmic, văzut de poet asemenea unei schele: *„Un cer de stele dedesubt/ Deasupra-i cer de stele..."*

Lirice sunt şi invocaţiile fetei de împărat către Luceafăr: *„Cobori în jos luceafăr blând/ Alunecând pe-o rază/ Pătrunde-n casă şi* în *gând/ Şi viaţa-mi luminează*!", care reflectă atât sentimentele ei, cât şi dorinţa muritoarei de a-şi depăşi condiţia prin această aspiraţie spre o iubire înălţătoare.

Răspunsurile, respectiv chemările Luceafărului, au accente lirice. Acesta oferă fetei spaţiul infinit, cerul, oceanul, o iubire eternă şi o poziţie privilegiată.

Elementele dramatice contribuie la complexitatea stilistică şi ideatică a textului, realizând totodată varietatea compoziţională a poemului. Creaţia este astfel structurată în tablouri şi scene şi sunt prezente dialoguri care reflectă intensitatea cu care este trăită fiecare

secvenţă. Dialogurile între fata de împărat şi Luceafăr, între Luceafăr şi Demiurg se derulează într-un limbaj elegant, elevat, în timp ce dialogul între Cătălin şi Cătălina cuprinde un limbaj presărat de regionalisme, reproducând specificul vorbirii oamenilor obişnuiţi.

Teme – motive. Complexitatea poemului *Luceafărul* este evidentă şi la nivel tematic, deoarece nu este sesizabilă numai o singură temă. Poetul tratează, în principal, *tema condiţiei dramatice a omului de geniu* care nu-şi poate găsi un egal în dorinţa sa de a trăi plenar o iubire perfectă, absolută. Acestei teme i se adaugă: *iubirea*, *natura*, *folclorul*, *meditaţia filosofică asupra raportului om-univers şi asupra timpului şi spaţiului finit şi infinit*.

Fiind o sinteză a liricii eminesciene, în *Luceafărul* se regăsesc aproape toate motivele poetice preferate de poet.

Marea apare ca simbol al infinitului, dar şi ca un element care face legătura între planul terestru şi cel cosmic, prin faptul că atinge linia orizontului.

Castelul reprezintă spaţiul nobiliar, somptuos în care trăieşte fata de împărat care este, ca şi în basme, o fiinţă „al*easă”,* total diferită de semenele sale prin origine şi frumuseţe. Acest spaţiu oferă protecţie faţă de oamenii de rând şi deschidere spre cosmic.

Stelele, *cerul*, *luna*, *soarele* reprezintă cadrul, spaţiul în care există Luceafărul, fiinţa eternă, geniul, aflat în relaţie antinomică faţă de pământeni.

Din poem nu lipsesc *codrul*, spaţiul ocrotitor al îndrăgostiţilor, simbol al tainei şi al veşniciei naturii, precum şi *teiul*, copac drag şi sacru pentru poet, element favorizant visării, martor al iubirii celor doi pământeni.

Structură – compoziţie. Poemul cuprinde 98 de strofe, mai multe tablouri (5) care reflectă cele două spaţii, dar şi cele două planuri: terestru şi cosmic.

Primul tablou redă aspiraţia fetei spre Luceafăr, pe care îl invocă să coboare în lumea ei. Chemarea muritoarei are efecte deosebite asupra astrului, acesta se metamorfozează într-un înger care o sperie prin glacialitatea sa: „*Străin la vorbă şi la port/ Luceşti fără de viaţă, / Căci eu simt vie, tu eşti mort, /Şi ochiul tău mă-ngheaţă*”.

Tabloul al doilea conţine cealaltă metamorfoză a Luceafărului care, din nou, o înspăimântă pe fată din cauza senzaţiei de combustie şi

pentru că are aspect demonic. Fata, pătrunsă de teama de necunoscut, îi cere Luceafărului să coboare din sfera sa şi să devină un simplu muritor. Dorinţa fetei, precum şi acceptarea Luceafărului de a deveni pământean dau impresia că cele două planuri tind să se apropie pentru că, de data aceasta, participarea afectivă pare să fie egală.

Apare pajul Cătălin, în cel de-a/ *treilea tablou*, care schimbă firul poveştii de iubire, amintind, parcă, fetei că este o muritoare, că trebuie să se împlinească în plan terestru şi să renunţe la idealuri care îi depăşesc condiţia: *„visul de luceferi”*.

Cel mai dramatic tablou este cel care conţine diatogul Luceafăr – Demiurg. În această *a patra secvenţă* Demiurgul expune tranşant diferenţa între muritori şi fiinţele externe, respectiv între omul obişnuit şi geniu. Demiurgul prezintă întâi antinomia om – fiinţă superioară, după care procedează la o simplă concretizare, propunându-i Luceafărului să privească spre pământ unde îi poate vedea pe cei doi. Îndrăgostiţi, pe fata de împărat *„îmbătată de amor”*, care uitase că îi ceruse, mai devreme, sacrificiul suprem, dezlegarea de nemurire, şi pe alesul, comun, al acesteia.

Ultimul tablou este o meditaţie tristă asupra condiţiei geniului care se resemnează, se izolează de muritori, înţelegând că între el şi lume va fi permanent o relaţie de incompatibilitate.

Tristeţea şi suferinţa Luceafărului derivă şi din faptul că a crezut că poate trăi, alături de fata de împărat, o iubire absolută, considerând-o pe aceasta fiinţa ideală.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic. Inspiraţia folclorică este sesizabilă şi în faptul că sunt prezente o serie de fonetisme populare: *„străluce”* (străluceşte), *„mână”* (mâine), *„răzima”* (rezema), *„se împle”* (se umple)”, *sară”* (seară) etc.

De altfel, fonetismele populare, precum şi regionalismele, au şi o altă funcţie stilistică, ele realizează atmosfera de basm, plasează această poveste de dragoste într-un timp îndepărtat (*illo tempore*), într-un timp mitic.

Elementele morfo-sintactice sunt în perfectă concordanţă cu modurile de expunere şi cu intenţia vădită a autorului «te-a demonstra incompatibilitatea dintre lumea geniului şi cea a oamenilor obişnuiţi. Astfel, substantivele şi adjectivele servesc şi ele la relevarea

antinomiei geniu – muritor. Lumea geniului este compusă din: *cer*, *stele*, *luceafăr*, *boltă*, *sferă*, *chaos*, *nemurire*, şi are ca atribute: *adânc*, *mândru*, *senin*, *alb*, *negru*, *vânăt*, *himeric*, în timp ce spaţiul teluric cuprinde: *cămara*, *odaia*, *castelul*, *codrul*, *teiul*, *copil*, având ca însuşiri: *frumoasă*, *mândră*, *îndrăzneţ*, *viclean*, *ruşinos*, *drăgălaş*, *argintii* etc.

Cele mai multe părţi de vorbire devin simboluri care definesc lumea geniului, în opoziţie cu cea a oamenilor obişnuiţi. În replicile sale, Demiurgul foloseşte două forme pronominale – sugestii ale lumilor diametral opuse:

„*Ei doar au stele cu noroc*
Şi prigoniri de soarte.
Noi nu avem nici timp, nici loc.
Şi nu cunoaştem moarte”.

Astfel, pronumele de persoana a III-a plural „*Ei*” îi desemnează pe oameni, în timp ce pronumele personal „*Noi*” îi vizează pe cei doi, Demiurgul şi Hyperion, care formează un tot unitar.

Formele verbale sunt, preponderent, la prezent, acest timp este tipic relatării din basm, este un *prezent-etern*, dând impresia de simultaneitate între transfigurare şi receptare. Prezentul alternează uneori cu imperfectul, perfectul compus şi. mai rar, cu perfectul simplu. Imperfectul, ca timp al naraţiunii, îi serveşte poetului în realizarea unei anume portretistici sau pentru expresivitatea acţiunii durative: „*Părea un tânăr voievod*/ *Cu păr de aur moale*” sau „*Porni luceafărul*. *Creşteau*/ *În cer a lui aripe*”, „*Părea un fulger ne-ntrerupt*”.

Nivelul lexico-semantic. Registrul lexical se ordonează şi el pe două direcţii antinomice. Eminescu marchează diferenţa dintre cele două kimi şi din perspectiva vocabularului. Astfel, Luceafărul şi Demiurgul au un limbaj elevat, în care există termeni ca: *sferă*, *nemurire*, *nimb*. *chaos*, *lumea*, *palate de mărgean*, în timp ce Cătălin utilizează cu nonşalanţă regionalisme, specifice lirrfbajului familiar: „*Şi mândră*, *arz-o focul*”, *nu te mânia*”, *stai cu binişorul*”, „*De te înalţ de subsuori*/ *Te-nalţă din călcâie*”.

Privit în ansamblu, poemul cuprinde termeni din vocabularul fundamental; termenii neologici şi regionali sunt folosiţi cu moderaţie şi numai atunci când intenţiile stilistice o impun pentru a marca imensa diferenţă între lumea muritorilor şi cea a geniului.

Nivelul figurilor de stil. Lucrând peste zece ani la această

capodoperă, Eminescu i-a dat o formă stilistică remarcabilă, figurile de stil demonstrând încă o dată că poemul este o sinteză a liricii româneşti. Tropii sunt bine realizaţi, datorită unui proces de elaborare îndelungată şi sunt cu o mare încărcătură sugestivă şi emoţională.

Procedeul de bază este *alegoria*, poetul realizând simboluri romantice de mare profunzime: Hyperion şi Demiurgul reprezintă nemurirea, fiinţa superioară, iar Cătălina şi Cătălin sunt oamenii obişnuiţi.

Un alt procedeu, des utilizat de Eminescu, este *antiteza*. Aceasta este un procedeu stilistic specific romantismului prin care poetul relevă, în primul rând, incompatibilitatea dintre lumea geniului şi lumea muritorilor. Astfel, Eminescu îşi dispune simbolurile la extreme: fiinţe supranaturale, cosmice şi oameni obişnuiţi. În asemenea context intră în relaţie antitetică lumea cosmică şi lumea terestră. Chiar şi planurile sunt antinomice: teluric şi cosmic, acestea reprezentând două spaţii: unul finit şi altul infinit.

Criticul literar Valeriu Cristea, în cartea sa *Spaţiul în literatură*, demonstrează că cele două lumi sunt incompatibile şi din perspectiva spaţiului. În *Luceafărul* se opune spaţiul strâmt, limitat al camerei fetei de împărat spaţiului infinit în care trăieşte Luceafărul.

Antitetice sunt şi atitudinile fetei de împărat: în prima parte a poemului, aspiră spre Luceafăr, dorind să-şi depăşească efemera condiţie de muritoare, pentru ca, în final, să se resemneze şi să accepte o iubire obişnuită şi o existenţă comună alături de Cătălin.

Referindu-ne la celelalte figuri de stil, putem afirma că Eminescu a fost deosebit de atent asupra fiecărui aspect stilistic. Epitetele nu sunt simple ornamente, ele sintetizează calităţi, valori sau dau o cromatică deosebită cadrului. Epitetele cu valoare cromatică sunt sugestive pentru imaginile fantastice create: *„faţa albă”*, *„vânăt giulgi”*, *„pe negre viţele-i de păr”*, relevând trăsăturile stranii ale Luceafărului, originea sa, neconcordanţa sa cu spaţiul teluric.

Cel mai discutat şi analizat *epitet* este cel atribuit fetei: *„O preafrumoasă fată”*. În manuscrise s-au descoperit o serie de variante: *ghiocel*, *dalei*, *vlăstare*! *giuvaier*, *mult frumoasă*, *un soi frumos de pasăre*… Varianta finală „pr*eafrumoasă”* pare să cumuleze în această formă de superlativ toate calităţile fetei. Acest epitet, ca şi comparaţia fetei cu Fecioara şi luna nu fac altceva decât să o individualizeze şi să o

unicizeze pe această muritoare. Ea este un exemplar deosebit prin calităţile sale, are o origine nobiliară", Din *rude mar*i *împărăteşti", c*eea ce îi completează profilul prin detaşarea ei de celelalte pământene.

În *invocaţiile* fetei de împărat descoperim alte două comparaţii cu o mare doză sugestivă: fata îl compară pe Luceafăr întâi cu un înger, apoi cu un demon, opoziţia între cele două întruchipări relevând plasarea geniului numai la extreme.

Metaforele create de Eminescu au o mare încărcătură semantică, simbolică. Luceafărul foloseşte frecvent sintagme de tipul: „sf*era mea",* „lu*mea mea"* care devin aici expresii elocvente ale spaţiului infinit şi ale cunoaşterii absolute.

În expozeul liric cu implicaţii dramatice al Demiurgului sunt prezente *expresii metaforice* de tipul *„stele cu noroc"*, *„prigoniri de soarte"* care desemnează fericirea şi nenorocul de care au parte muritorii în existenţa lor limitată. În aceeaşi strofa întâlnim un fenomen stilistic extrem de rar: se pun în antiteză două metafore: *„Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte"*, definindu-se astfel existenţa accidental dramatică a muritorilor.

Şi în vorbirea lui Cătălin descoperim expresii metaforice: *„revarsă linişte de veci"*, *„noaptea mea de paterni"*, care traduc stările sale de maxim erotism.

Alegoria (semnificaţia simbolurilor)

Simbolurile poemului sunt uşor de descifrat: Luceafărul şi Demiurgul reprezintă fiinţa superioară, geniul, în timp ce Cătălina şi Cătălin sunt reprezentanţii omului obişnuit.

Geniul este diametral opus muritorului, el este înzestrat cu o mare putere de *obiectivare*, urmărindu-şi cu maximă perseverenţă idealul propus. În poem, geniul are de traversat o experienţă erotică necesară împlinirii cunoaşterii absolute. Luceafărul nu reuşeşte să atingă perfecţiunea şi în iubire pentru că nu şi-a găsit corespondentul ideal, adică femeia perfectă.

Rezultă că participarea la eros nu a fost în egală măsură, fata de împărat nu a reuşit să se înalţe la nivelul geniului, iar acesta a intenţionat zadarnic să se sacrifice pentru iubire, pentru că ea se va consola şi-şi va trăi fericirea alături de Cătălin.

O altă trăsătură a geniului este setea de cunoaştere care se concretizează în dorinţa de a pătrunde toate tainele universului.

Evoluţia pe scara gnoseologică a geniului este enormă, aceasta atingând punctul maxim prin pătrunderea şi în tainele iubirii.

Geniul are întotdeauna o condiţie dramatică pentru că niciodată nu a fost înţeles şi apreciat de oameni. El încearcă să stabilească o legătură cu muritorii, însă aceştia nu pot aprecia gesturile lui şi nici nu-i înţeleg aspiraţiile. Indiferent de context sau de situaţie, între geniu şi oameni va fi întotdeauna o prăpastie care traduce relaţia de incompatibilitate.

Oamenii obişnuiţi sunt reprezentaţi de Cătălina şi Cătălin care stau sub semnul *subiectivismului* şi al compromisului. Muritorii se conduc numai după aparenţe şi sunt dirijaţi de sentimente şi resentimente. Nu au capacitatea de a săvârşi un sacrificiu enorm, ca Luceafărul, care vrea să renunţe la nemurire pentru a-i demonstra fetei cât j-e-imensă este iubirea sa. Muritorii urmăresc idealuri care se pot împlini rapid şi fără să fie nevoie de implicaţii afectiv – emoţionale prea mari.

Simbolică este şi retragerea resemnată a Luceafărului, din finalul poemului, aceasta sugerând condiţia dramatică a geniului. Se demonstrează că izolarea, sau numai îndepărtarea de oameni, este tipică geniului care preferă această situaţie existenţei într-un spaţiu neadecvat, ostil.

Principala cauză a izolării geniului este aceea că niciodată el nu a fost înţeles şi apreciat conform valorii şi aspiraţiilor sale.

Receptare critică

„Forma lirică nu trebuie să fie în toate împrejurările şi în mod neapărat subiectivă. Există un lirism înscris într-un cadru de baladă. În cazul acesta, sub masca unor «personaje» străine şi a unor întâmplări eterogene palpită inima poetului şi aventura sa intimă. *Luceafărul* lui Eminescu este o creaţie aparţinând acestei lirici mascate…”

(Tudor Vianu, *Opere*, vol. II, *Poezia lui Eminescu*)

„Eminescu instituie aci [în *Luceafărul*] unul din primele demersuri de obiectivare a romantismului, de trecere a sa către un fel de neoromantism şi către noua situare cosmotică a liricii moderne”. (Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*) (L.C.N.)

GLOSSĂ

Context literar. Ca şi celelalte creaţii eminesciene, poezia *Glossă* se încadrează în *romantism*.

Specificul speciei. Glosa este o *poezie cu formă fixă* care are atâtea strofe câte versuri cuprinde strofa iniţială sau *strofa-temă*. Acestora li se adaugă strofa iniţială şi, eventual, ca strofă finală, reluarea strofei-temă, însă cu versurile dispuse în ordine inversă. O altă particularitate a acestei specii constă în faptul că fiecare vers al strofei-temă devine concluzia şi versul final al fiecărei strofe. *Glossa* lui Eminescu cuprinde opt strofe, la care se adaugă strofa iniţială şi cea finală, rezultând zece strofe. lui n:

Tematica este de factură filosofică, în principal traducându-se condiţia omului de geniu. Această temă apare şi în: *Luceafărul*, unde geniul aspiră spre iubirea perfectă, *Scrisoarea I*, în care geniul este văzut în context social, şi *Scrisoarea III*, care defineşte geniul diplomatic. În *Glossă* geniul este un contemplativ, el priveşte lumea ca pe un spectacol, rămânând rece, distant în faţa tuturor tentaţiilor existente în lume. Geniul conturat în această creaţie aminteşte de imaginea geniului în viziunea lui Arthur Schopenhauer care consideră că omul superior vrea să cunoască lumea, însă rămâne permanent obiectiv şi egal cu el însuşi.

Structură – compoziţie. Prima strofă sau strofa-temă conţine toate ideile filosofice ale textului:

„*Vreme trece,* vreme *vine;*
Toate-s vechi şi nouă toate;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate;
Nu spera şi nu ai teamă
Ce e val ca valul trece
De te-ndeamnă, de te cheamă
Tu rămâi la toate rece”, fiecare vers devenind concluzia următoarelor opt strofe.

Versul „*Vreme trece, vreme vine*” accentuează ideea că timpul este ireversibil, este un fenomen care acţionează obiectiv, iar omul i se supune resemnat şi neputincios.

Pe lângă problema timpului, Eminescu abordează şi tema cunoaşterii, în special cunoaşterea de sine (*nosce te ipsum*). De data aceasta, e vorba de o altă treaptă în evoluţia geniului şi conceptul de cunoaştere de sine apare la începutul procesului de iniţiere [în *Odă* (*în metru antic*) aceasta încheia fenomenul iniţiatic].

Timpul rămâne elementul care îl preocupă cel mai mult pe poet. Acest motiv poetic este reprezentat sub mai multe aspecte: în strofele a treia şi a cincea este subliniat faptul că timpul îşi urmează nestingherit traiectul său veşnic, iar în plan terestru totul decurge după legea repetabilităţii.

„Toate-s vechi şi nouă toate” aminteşte de conceptul antic: „nimic nu este nou sub soare, ci totul se repetă”.

În strofa a cincea apare şi o altă idee referitoare la timp: Eminescu adoptă conceptul de *prezent etern* al lui Arthur Schopenhauer, arătând că omul se cantonează într-un prezent, el trăieşte acut clipa, şi din această cauză trecutul şi viitorul pierd din conotaţie, prezentul etern devenind un fel de marcă a existenţei efemere.

Tot aici se conturează chipul geniului contemplativ, care caută să pătrundă sensurile profunde ale fenomenelor şi ale lucrurilor. Constatând că toate sunt zadarnice, geniul se concentrează asupra adevărurilor supreme: *„Tot ce-a fost, sau o să fie/ În prezent le-avem pe toate, / Dar de-a lor zădărnicie/ Te-ntreabă şi socoate”*.

Reflexivitatea, contemplativitatea îl determină pe omul de geniu să privească lumea detaşat, ca pe un spectacol. Motivul *„lumii ca teatru”*, preluat de la Calderón de la Barca, este introdus în text cu intenţia de a releva atitudinea glacială a geniului care, numai distant şi detaşat, poate discerne *„Ce e rău şi ce e bine”*...

Ideea repetabilităţii fenomenelor în univers sau în plan terestru îl preocupă în mod deosebit pe Eminescu, dovadă fiind reluarea ei în strofa a şasea:

„Căci aceloraşi mijloace
Se supun câte există
Şi de mii de ani încoace
Lumea-i veselă şi tristă
Alte măşti, aceeaşi piesă.
Alte guri, aceeaşi gamă.
Amăgit atât de adese
Nu spera şi nu ai teamă”.

Încă o dată poetul demonstrează că nimic nu e nou, totul se repetă, altfel spus, se schimbă numai forma, esenţa, conţinutul rămân aceleaşi. Concluzia poetujui se impune de la sine: viaţa omului nu este

altceva decât o succesiune de evenimente favorabile sau triste, o derulare prestabilită de fapte.

Aparenţa, forma sau aspectul exterior al evenimentelor, faptelor sunt simbolizate de substantivul *„măşti”*. Timpul este cel care transformă partea de suprafaţă, esenţa, reprezentată de *piesă* şi *gamă* rămânând permanent *aceeaşi*.

Strofele următoare (7, 8, 9) conţin un fel de cod etic al geniului. Geniul apare într-o situaţie total diferită de ceilalţi muritori. Folosind termeni prozaici, *„mişei*? *„nătărăii1”*, Eminescu demonstrează că oamenii obişnuiţi îşi împlinesc idealurile mărunte, se realizează existenţial, în timp ce geniul rămâne distant, convins fiind că toate aceste realizări terestre sunt trecătoare pentru că *„Ce e val ca valul trece”*.

Strofa a VIII-a vine să demonstreze încă o dată că geniul are un destin tragic pentru că nu acceptă niciun fel de compromis şi nu e atras de fericirile şi lucrurile efemere pe care le are lumea.

Strofa a IX-a are aspectul unei sinteze pentru că are preceptele pe care şi le impune geniul. El se izolează total de oameni, rămâne *„la toate rece”*, iar această răceală provine din dorinţa de a atinge perfecţiunea.

Geniul este *„rece”*, deci contemplativ, dar şi meditativ pentru că a descoperit că adevăratul sens al existenţei e – cunoaşterea, autodepăşirea.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic. Două fonetisme: *„nouă*? pentru „noi”, şi „ni*mica”* pentru „nimic” dau senzaţia de vechi, de fenomen durativ. De observat că rima este feminină, dar în vocalele e a, care conferă, la acest nivel, sobrietate mesajului poetic.

Nivelul morfo-sintactic. Fiind un text în care versurile au valoare de aforisme, era firesc să se întrebuinţeze timpul prezent. Este aici un *prezent gnomic*, timpul care se foloseşte pentru redarea fenomenelor naturale sau exprimarea adevărurilor. Apar şi forme verbale la timpul viitor, forme inverse: *ghici-vei*, *căta-vor* sau viitor popular: *or întrece*, *o trece*. Ele proiectează evenimente deja cunoscute celui iniţiat.

Nivelul lexical. Cuvintele populare: *izbândă*, *cătă-vor*, *te momeşte*, *amăgit*, *cărarea*, *hulesc* armonizează cu neologismele:

masca, *artă*, *gamă*, *spera*, *scenă*, realizând un limbaj poetic original.

La nivelul figurilor de stil surprinde tonalitatea de adresare directă către geniul-învăţăcel a celui deja cunoscător, asemănătoare dialogului Demiurg – Hyperion. Acest tip de monolog se realizează cu ajutorul pronumelui personal şi al verbelor la persoana a II-a singular: *„Tu aşază-te deoparte”*, *„Tu în lume să te-nchipui”*, *„Tu în colţ petreci în tine”*.

Repetiţia adjectivelor pronominale *alte*, *aceeaşi* relevă repetabilitatea fenomenelor din existenţa terestră: *„Alte măşti, aceeaşi piesă, / Alte guri, aceeaşi gamă”*.

Nu lipseşte antiteza: *„Viitorul şi trecutul”*, *„Lumea-i veselă şi tristă”*, *„Vreme trece, vreme vine”*, *„Ce e rău şi ce e bine”*.

Limbajul poetic este nuanţat şi prin prezenţa unor termeni prozaici: *mişeii*, *nătărăii*, care accentuează antinomia om de geniu – oamenii obişnuiţi.

Receptare critică

„În ultima sa ipostază, poezia eminesciană de introspecţie se sterilizează şi de ceea ce numim, de obicei, sentiment. Ea mânuieşte reprezentările cele mai descărnate, noţiunile sentimentelor, adică schema lor abstractă, ori idei de ordin teoretic”.

(George Călinescu, *Poezia lui Mihai Eminescu*) (L.C.N.)

SONET (*„Afară-i toamnă...”*)

Context literar. În numărul din 1 octombrie 1879 al revistei *„Convorbiri literare”* Eminescu a publicat şapte sonete, între care acesta este primul. Ca şi alte creaţii eminesciene, şi aceste poezii cu formă fixă sunt *romantice* prin temă şi imagistică.

Titlul. Eminescu nu a dat câte un titlu sonetelor sale, publicate în 1879, ci le-a numerotat. Rămânând la un titlu generic, *Sonete*, poetul a vrut probabil să precizeze felul creaţiei, pentru că tematica este aceeaşi în toate: se revine asupra temei iubirii şi naturii.

Structură – compoziţie. Eminescu păstrează structura clasică, italiană, a sonetului, de două catrene şi două terţine, conturând două planuri: unul exterior, al naturii, şi altul interior, spiritual, al iubirii şi al lecturii.

Cele două planuri sunt aparent antinomice: *„toamnă”*, *„grei picuri”*, *„frunză-mprăştiată”* relevă aspectul trist al naturii, /în timp ce în spaţiul intim al încăperii (*” stai visând la foc, de somn/să picuri”*)

domină liniştea, calmul, căldura.

Prezenţa iubitei sporeşte starea de fericire, mai ales că aceasta are gesturi line, pline de farmec şi feminitate: ea citeşte *„scrisori din roase plicuri”*, simboluri ale retrăirii clipelor trecute, sau îşi petrece timpul *„cu dulci nimicuri”*. Gesturile tandre sunt sugerate de *„foşnireaunei rochii”*, *„un pas moale”* sau de *„mâini subţiri şi reci mi-acopăr ochii”*.

Analiză stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Discursul poetic se realizează de pe poziţia unui contemplator (observator). Acesta prezintă sub forma unei line confesiuni exteriorul – natura –, şi interiorul – mişcările feminine şi starea sa de visare dulce. Acest lucru este evident în folosirea verbelor la persoana a II l-a cu valoare impersonală: *„Afară-i toamnă”*, *„afară-izloată”*, a verbelor la persoana a doua: *„tu citeşti”*, *„gândeşti”*, *„n-ai vrea”* cu referire la prezenţa feminină şi la persoana I vizându-l pe contemplator: *mă uit*, *visez*, *aud*.

Nivelul lexico-semantic. Limbajul familiar necesar conturării atmosferei calde dintr-un interior calm este realizat cu ajutorul unor lexeme populare: *zvârle*, *picuri*, *zloată*, *nime*.

Nivelul figurilor de stil. *Epitetele* surprind trăsături definitorii celor două universuri create: *„frunza-mprăştiată”*. *„grele picuri”*, *„roase plicuri”*, *„dulci nimicuri”*, *„basmul vechi”*, *„moale pas”*, *„mână subţiri”*.

Calmul prezent în spaţiul interior al încăperii înseamnă nu numai refugiu de dezlănţuirea naturii, ci şi crearea unui cadru propice visării. Apare *motivul visului* dirijat:

„Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gânduri.
Visez la basmul vechi al zânei Dochii;
În juru-mi ceaţa creşte rânduri-rănduri;

Intrarea în vis înseamnă şi întoarcerea în istorie, în timpurile legendarilor daci ocrotiţi de zâna Dochia. Cufundarea în vis şi legendă produce o detaşare de spaţiul concret, o accedere într-un spaţiu spiritual mirific.

Ruperea de realitate este marcată de sintagma metaforică „//; ju*ru-mi ceaţa creşte rânduri-rândwi”*...Cea*ţa”* simbolizează şi intrarea într-un spaţiu nedefinit, marcat de mister şi legendă.

Cufundarea în basm, trecut, istorie este însă întreruptă, realitatea, concretul se simt în prezenţa femeii: *„foşnirea unei rochii”*,

„un pas moale”. Se revine de la starea de visare la bucuria de a trăi plenar iubirea.

Receptare critică

„Şi aici este extrem de limpede modul în care poetul pune în conjuncţie prezentul empiric şi trecutul reminiscent, situându-se totodată între nediterenţierea virtuală a proiectului şi realizarea efectivă; lucrurile pe care le desemnează autorul nu *sunt* încă, dar *stau să fie*”, pentru că evocarea nu realizează, ci i-realizează, nu e o tehnică figurativă, ci, mai degrabă, des-figurativă”.

(Iulian Boldea, *Poezia clasică şi romantică*) (L.C.N.)

SONET (*Sunt ani la mijloc.*)

Context literar. Eminescu este genul de creator care a fost atent şi exigent nu numai în ceea ce priveşte conţinutul operelor sale, dar şi în ceea ce priveşte forma. Aşa se explică de ce a abordat şi specii literare cu forme fixe: sonete, glose. Sonetele sale sunt numerotate, nu au titlu, dar tematica este variată, dezvăluind încă o dată apartenenţa sa la romantism.

Teme – motive. Sonetul dezvoltă tema iubirii, dar şi a scurgerii inevitabile a timpului. Fiind un text de dragoste, e firesc să apară motive poetice legate de fiinţa iubită. Frumuseţea acesteia este relevată de „*ochii mart*, semn al profunzimii interioare, şi de *„mână rece”*, sugerând portretul unei fiinţe marmoreene.

Structură – compoziţie. Textul cuprinde două catrene şi două terţine, structură specifică sonetului italianşi se organizează sub forma unei adresări directe către femeia iubită. Prima strofă cuprinde însă şi o meditaţie asupra scurgerii timpului, care marchează evenimentele afective, întâlnirea iubitei, împlinirea idilei. Îndrăgostitul se adresează femeii cu apelativul *„minune”*, o invocă *„O, vino iar*! *Cuvinte dulci inspiră-mi”* sau foloseşte pronumele personal: *„Tu nici nu ştii…”*. Iubirea este trăită plenar, ea este concomitent miracol şi combustie totală: *„Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte”*.

Rima folosită este cea cerută de canonul sonetului italian, adică îmbrăţişată, 1 – 4, 2 – 3, versurile fiind de 12, 13 silabe.

Analiză stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Starea de trăire intensă a iubirii este exprimată prin adresarea directă către iubită, realizată prin folosirea unor verbe la imperativ: *vino*, *inspiră-mi*, *smulge*. Un efect stilistic

deosebit-are și dativul posesiv: *liră-mi*, pronumele personal *mi* sugerând coparticiparea iubitei la actul creației artistice.

Nivelul figurilor de stil. *Epitetele* au valoare sintetizatoare, și chiar metaforică. Puritatea sentimentului iubirii este sugerată de sintagma *„ceasul sfânt*, în care epitetul *sfânt* plasează apariția femeii iubite într-o dimensiune sacră, ideală. Celelalte epitete sunt tipice trăirii exaltate a iubirii: *„ochi mari”*, *mână rdee”*, *cuvinte dulci”*, *„cânturi nouă”*, *zâmbind copilărește”*. /

Iubirea este sentimentul care aduce inspirația, contribuie la realizarea de capodopere, fapt exprimat direct de eul poetic îndrăgostit: *„Și cânturi nouă smulge tu din liră-mi”*.

Pentru a realiza ritmul, rima și pentru a evidenția ideile, se folosesc *inversiunile*: *„a ta apropiere”*, *„de-adănc o liniștește”*.

Iubita este denumită metaforic *minune*, apelativ sintetizator care transmite ideea de adorație, dar și inefabilul și ineditul sentimentelor puternice trăite de îndrăgostit.

În acest sonet este evident faptul că iubirea produce o maximă fericire: *„Iar când te văd zâmbind copilărește/ Se stinge-atunci o viață de durere, / Privirea-mi arde, sufletul îmi crește”*, această ultimă strofă exprimând o notă de speranță, de optimism, fapt rar întâlnit în textele eminesciene, străbătute de dor sau suferință, cauzate de neîmplinirea iubirii. Speranța că iubirea aceasta poate fi ideală este resimțită în chemările îndrăgostitului, în afirmațiile tranșante care demonstrează că un cuplu ideal se desprinde de contingent și trăiește într-un alt spațiu, ireal și ideal.

În text predomină imaginile vizuale, sugerate de câteva elemente: *„ochii mari”*, *„răsărirea stelei”*, *„te văd zâmbind copilărește”*, *„privirea-mi”*. Accentul cade pe privire – ochi, elemente care traduc starea de iubire pură, puternică, care vrea să atingă absolutul.

Receptare critică *

„Prezența Erosului este cea care structurează, în jurul unei axe de semnificații foarte precise, viziunea lirică în acest sonet. E vorba de o iubire pusă, la rându-i, sub semnul visului, al magiei onirice, și al recuperării anamnetice. Sentimentul iubirii este unul situat în trecut, într-un perimetru, așadar, al nedeterminării aurorale a ființei”. (Iulian Boldea, *Poezia clasică și romantică*) (L.C.N.)

ODĂ (*ÎN METRU ANTIC*)

Context literar. *Odă* (*în metru antic*) este singura creaţie a lui Eminescu care pare să aparţină *clasicismului*. Specia este anunţată de titlu – *odă* –, iar prima sa variantă datează din perioada când Eminescu era la Berlin (1873-1874). Poetul revine asupra textului astfel că din cele 13 strofe, el va alcătui o formă finală de numai 5 strofe, cu un conţinut ideatic nou şi sintetizator.

Titlul. Iniţial, textul a avut titlul „Od*ă pentru Napoleon". Forma finală are în titlu o precizare a autorului fixând modul în care a elaborat versurile şi care face trimitere la schema metrică din antichitate. Titlul Od*ă* (în *metru antic)* anunţă, prin prezenţa parantezei, faptul că ritmul este solemn, are o anume sacadare, potrivită cu întregul complex de idei al textului.

Tematica este complexă pentru că sunt prezente aici *problema cunoaşterii, meditaţia filosofică asupra vieţii şi morţii, tema iubirii devastatoare*.

În text sunt prezente motive poetice preluate din mitologie: Hercule, Nessus, pasărea Phoenix, care devin elemente fundamentale în susţinerea unor idei de factură filosofică.

Structură – compoziţie. Varianta finală a *Odei* are cinci strofe de câte trei versuri, *lungi* de 10 silabe, la care se adaugă unul *scurt*, de 5 – 6 silabe.

Conţinutul este în primul rând filosofic, *problematica esenţială* fiind *cunoaşterea*.

Primul vers „*Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată*" trebuie corelat cu ultimul, deoarece poetul face referiri la dorinţa de a atinge absolutul. De asemenea, primul vers reprezintă iniţierea în moarte, dorinţă nutrită de orice muritor, însă, la Eminescu ea conduce spre o stare de beatitudine şi spre o accedere enormă în plan cognitiv. Spre a înţelege această tendinţă trebuie realizată o distincţie clară între experienţa totală de viaţă şi iniţierea în moarte. Experienţa totală de viaţă se dobândeşte atunci când este pătruns sensul vieţii şi când se prefigurează spectrul morţii. Iniţierea în moarte înseamnă pătrunderea adâncă în taina morţii şi dobândirea unei imagini bine definite a ceea ce este dincolo de viaţă.

Problema cunoaşterii este dezvoltată de Eminescu într-o manieră originală. Este bine de ştiut că orice proces iniţiatic începe întotdeauna cu cunoaşterea de sine (*nosce te ipsum*) şi atinge un punct

maxim atunci când este revelată taina morţii. Eminescu procedează invers: începe cu pătrunderea în taina morţii – iniţiere în moarte –, şi încheie cu cunoaşterea de sine „Mi*e pe mine redă-mă”.*

În prima strofă se conturează imaginea poetului înfăşurat în mantie, înfăţişare tipică artiştilor detaşaţi de lume prin genialitate. Epitetul *„tânăr”* atribuit eului liric, precum şi precizarea *„Ochii mei nălţăm visători la steaua singurătăţii”* relevă faptul că visul este posibilitatea pe care o are omul de a intra în rezonanţă cu misterele universului.

Cunoaşterea pe calea visului echivalează cu tipul de cunoaştere poeticăv aceasta putându-se asocia cunoaşterii prin iubire.

În viziunea lui Eminescu, iubirea înseamnă trăire intensă, dar şi aspiraţie spre absolut. Destul de frecvent apare la Eminescu ideea că iubirea este o suferinţă plăcută, fapt evidenţiat şi de versul „Su*ferinţă,* tu*,* du*reros* de *dulce”.*

Iubirea înseamnă combustie interioară atât de puternică, încât se poate ajunge la moarte. Iubirea este un fenomen continuu, ea îl urmăreşte pe om atât pe parcursul vieţii/cât şi după moarte. Aşa se explică de ce Eminescu vorbeşte de *„voluptatea morţii”*, iar pentru iubire foloseşte oximoronul *„suferinţă, tu, dureros de dulce”*.

În strofa a treia, registrul ideatic se schimbă, în prim plan sunt elementele mitologice, simboluri ale sacrificării prin iubire: Hercule şi centaurul Nessus. Legenda spune că Hercule a fost incitat de soţia sa Deianira să-l omoare pe centaurul Nessus. Eroul reuşeşte să-l ucidă pe centaur însă, în ultimele clipe de viaţă. Nessus o sfătuieşte pe Deianira să îl îmbrace pe Hercule cu o cămaşă care a fost îmbibată cu sângele său otrăvit de săgeata lui Hercule; prin aceasta eroul şi-ar fi putut dovedi fidelitatea sau infidelitatea. Sângele lui Nessus este înveninat, astfel că Hercule moare după ce îşi face rugul propriului sfârşit. Eroul mitic încearcă, mai întâi, să-şi smulgă din timp cămaşa, însă, odată cu ea, rupe bucăţi din propriul trup.

Elementele mitologice au fost introduse în text pentru că s-a dorit să se demonstreze că o iubire mare, adevărată, nu poate fi decât atotstăpânitoare şi devoratoare. Aceste atribute nu pot fi adecvate decât iubirii absolute.

Observăm că iubirea este definită ca o imensă mistuire, ca o ardere totală, iar arderea totală înseamnă purificare. Prin fenomenul

arderii – purificării, sufletul dobândeşte capacitatea de a reînvia, asemenea păsării Phoenix.

Ultima strofă se concentrează în jurul ideii de cunoaştere de sine care reprezintă o importantă cale de a pătrunde în tainele universului. Sondarea eului reprezintă începutul procesului de iniţiere. (La Eminescu acest lucru înseamnă încheierea procesului iniţiatic.)

Corelând cunoaşterea de sine cu pătrunderea sensului vieţii şi al morţii, se poate concluziona că omul poate să ajungă într-o situaţie de înaltă iniţiere şi, astfel, el se eliberează de teama de necunoscut.

Analiză stilistică

În acest text limbajul poetic atinge o limpezime extraordinară, figurile de stil concurând la relevarea ideilor şi mesajelor filosofice.

Epitetele definesc stările îndrăgostitului care îşi trăieşte plenar iubirea pe care o simte ca pe o combustie interioară: „pu*ruri tânăr”,* „o*chi visători”,* „vo*luptatea morţii neîndurătoare”,* „ja*lnic ard”.*

Comparaţiile cu personaje mitice demonstrează încă o dată imensitatea iubirii, suferinţa enormă provocată de acest sentiment.

Pentru a realiza ritmul adecvat odei, Minai Eminescu foloseşte o serie de forme inverse: *„cale-mi”,* „ha*ina-i”,* „re*dă-mă”,* „pi*ară-mi”.* Topica este în concordanţă cu starea sufletească tristă şi solemnă în acelaşi timp.

Regionalismele: *„jalnic*”, *„mistuit*”, *„mă vaiet*”, precum şi adresarea directă către iubire, *„Suferinţă, tu*…”, sporesc dramatismul textului, evidenţiind forţa impresionantă a dragostei.

Receptare critică

„În locul unei precizări, adesea prozaice, raportate la obiectul aspiraţiei, se accentuează acum intensitatea tulburătoare a acestei aspiraţii. Aşa este zguduitorul vers din *Odă*. «*de-al meu propriu vis mistuit mă vaiet*». La un asemenea vers, în care visul devine accentul unei combustii interioare de proporţii rar întâlnite, ar fi subscris toţi mar» tragici ai lumii”.

(Edgar Papu, *Din clasicii noştri*) (L.C.N.)

MEMENTO MORI (*PANORAMA DEŞERTĂCIUNILOR*)

Context literar. Spirit romantic, Eminescu a încercat, după model hugolian, şi scrieri de mare întindere sau de largă respiraţie, cum este poemul *Memento mori*, publicat postum şi al cărui proces de elaborare începe cam prin 1870.

Prin tematică şi viziune, poemul eminescian se apropie de *Viiaţa lumii*, primul poem filosofic românesc, scris de Miron Costin, dar şi de *Legenda secolelor*, de Victor Hugo.

Titlul. Pentru acest text, Eminescu s-a gândit la titlurile: *Tempora mutantur*, *Vanitos vanitatum vanitas*, *Skepsis*, *Cugetări*. A rămas *Memento mori* – pentru a avertiza că totul este trecător, că omul ar trebui în orice moment să-şi amintească de perisabilitatea sa, să se bucure de viaţă şi să aibă o conduită axată pe lucruri bune şi importante. Relativismul vieţii este exprimat şi de subtitlul poemului: „*Panorama deşertăciunilor*” care, de altfel, avertizează şi asupra faptului că prezintă evoluţia omenirii, ca şi când aceasta se proiectează pe „*pânza vremii*”, iar autorul este un contemplator care meditează trist şi distant asupra vieţii.

Teme – motive. Poemul are o tematică deosebit de complexă: se meditează asupra temei din *Eclesiast*: „*deşertăciunea deşertăciunilor, toate sunt deşertăciuni*”, se evocă momente ale civilizaţiei omeneşti de la anticul Babilon şi până la Revoluţia Franceză, conform principiului enunţat de fiul lui David: „*Un neam trece şi altul vine, dar pământul rămâne totdeauna*!” şi se dezvoltă ideea că „*viaţa e* v/5”.

Structură – compoziţie. Marea „*panoramă*” concepută de Eminescu se construieşte pornind de la leagănul civilizaţiei omerţeşti: *BabHonul*, se organizează apoi istoric: *Egiptul*, *Iudeea*, *Grecia*, *Roma*, *Dacia*, întreruperea este apoi spectaculoasă, trecându-se direct la *Bastilia* şi *Revoluţia Franceză*.

Din întregul poem, Eminescu a trimis spre publicare numai „*Egipetul*” („*Convorbiri literare*”, 1 octombrie 1872), singura parte considerată de poet ca având formă finală.

Începutul poemului conţine *motivul visului*. Noaptea şi visul conturează cadrul propice meditaţiei romantice asupra trecerii timpului şi favorizează întoarcerea eului liric în timp, în/istorie.

Eminescu face o distincţie între visul din ţ/mpul somnului şi visul dirijat sau starea de reverie. Visul dirijat este sugerat de versul „*Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur*” şi acest vis presupune cufundare voită şi coordonată în istorie şi mit”.

De asemenea, se face o disociere (şi o *antiteză*) între planul real şi cel imaginar:

„*Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite*.

Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite
Tu încerci a stoarce lapte din a stăncei coaste seci;
Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mândre flori de aur.
Alta unde cerci viaţa s-o-ntocmeşti, precum un faur
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci".

Visul şi meditaţia asupra existenţei reprezintă partea premergătoare evocării marilor civilizaţii care s-au afirmat de-a lungul secolelor.

Prima secvenţă conţine imaginea Babilonului definit ca o „*cetate mândră cât o ţară*", după care este prezentat Egiptul cu piramidele sale şi cu Nilul, fluviul legendar care apare ca un păstrător al tainelor timpurilor îndepărtate.

O altă secvenţă prezintă Palestina cu râul Iordan şi codrii de măslin. Nu este uitat miticul Ierusalim şi nici Solomon – poetul rege.

Grecia măreaţă este prezentată ca o ţară cu temple, dar şi cu cer frumos, albastru, străveziu.

Reţine atenţia Roma, imperiul înfloritor în care „*cezarii-mpart pământul*".

Amplu reflectată este Dacia ce are ca zâne pe Dochia şi Luna. Despre această imagine, Ioana Em. Petrescu afirmă că: „*Mitul romantic al Daciei – paradis pierdut – se regăseşte în opera lui Eminescu, îmbogăţit însă cu elemente care încorporează, romanticizându-l, mitul clasic al Romei*. *Pentru Eminescu istoria parcurge trei vârste, dintre care primele două* (*vârsta de dinaintea istoriei, cea a Daciei mitice din Memento mori, şi vârsta eroică a statului natural din Scrisoarea III*) *sunt prin excelenţă creatoare, iar cea de-a treia, contemporană, e resimţită ca un timp de criziăţ-itmtimp al înstrăinării de istorie* [...] *Dacia nu are început, nu cunoaşte devenirea şi pare sortită unei existenţe veşnice*".

Imaginile din episodul dacic sunt de basm, totul fiind luminat şi patronat de lună.

Dochia este înconjurată de o natură feerică unde sunt „*râuri argintoase*", „*codrii de argint*, „*dumbrăvi de aur cu poiene constelate*".

Palatul Dochiei este „*din stânci sure*", construit ca în poveste: „*A lui stălpi-s munţi de piatră, a lui streşin-o pădure*, / *A cărei copaci se mişcă între nouri adânciţi*". Florile şi gâzele au dimensiuni, forme şi atribute fantastice: „*Sunt păduri de flori, căci mari-s florile ca sălcii*

pletoase", *Viorelele-s ca stele vinete de dimineață"*, *„Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave"*.

Dochia însăşi are o frumuseţe ireală: *„O regină jună, blondă și cu braţe de argint*, care este ocrotită şi luminată de lună. Codrul este copleşitor de frumos şi liniştit, în aerul *„văratic, moale"*, vântul înmiresmează totul, iar greierii devin *orologii*. Din castelul său, Dochia porneşte *„într-o luntre – lemn de cedru"* pe fluviul care o poartă lin spre un munte fabulos, *„Munte jumătate-n lume – jumătate-n infinit".*

Demnă de reţinut este imaginea Dochiei în drumul ei spre munte. Ea pluteşte pe un fluviu care are maluri pline de arbori ce alcătuiesc o boltă pe sub care trece zeiţa. Tot pe mal pasc nişte minunaţi cai albi. Luntrea Dochiei este trasă de lebede.

Muntele acesta este un fel de centru al universului, pe poarta mare ies zorile.

„Pe *acolo soare! e-și mână car* cu *caii arzători.*
Pe acolo noaptea răsare blonda lună argintoasă
Și popoarele de stele iese-n roiuri luminoase".

Este un loc mitic, un sălaş al zeilor, un spaţiu unde luna, soarele vin., *la a zeilor serbare"*.

Zeii par *„zugrăviți"*: *„Părul lor cel alb lucește, barba-n brâu îi curge mare, / Creţii buzei lor să numeri poţi în aerul cel clar"*. Imaginea zeilor cu părul şi barba albă este tipică mentalităţii populare, reflectată de altfel şi în iconografie, albul reprezentând puritatea, bunătatea, înţelepciunea, dar şi veşnicia.

În spatele muntelui *„E frumoasa-mpărăţie mândră a sfântului soare"*, unde sunt palate de marmură albă, cu ferestre mari, sunt grădini verzi, *„aeru-i de diamant"*, *„fluvii " de briliant"*.

Totul este ca în basme, sau ca în rai, pentru că predomină strălucirea soarelui, culorile sunt vii, frumuseţea, liniştea şi pacea sunt stăpâne. La fel de frumos este şi *„în mănăstirea lunii"* unde *„Sunt pe muri tablouri mândre, nimerită zugrăvire/ Ale miturilor dace, a credinţei din bătrâni"*.

Acest loc. un fel de *axis mundi*, este *„raiul Daciei"*, unde se pare că totul este etern sau totul e numai început şi frumuseţe:

„Asta-i raiul Daciei veche, a zeilor împărăţie:
Într-un loc e zi eternă – sara-n allu-n vecinicie.
Iar în altul, zori eterne cu-aer răcoros de mai;

Sufletele mari viteze ale-eroilor Daciei
După moarte vin în şiruri luminoase ce învie – Vin prin poarta răsăririi care-i poarta de la rai".

Această armonie, acest eden sunt spulberate prin apariţia romanilor. Romanii reprezintă istoria, Dacia este mitul, basmul, existenţa pură sub semnul sacrului.

Dramatic este episodul cucerii Daciei. Poetul prezintă ducii daci „*nalţi ca brazii de munte, tari ca şi săpaţi din stâncă*". Descrierea unui ospăţ al dacilor evidenţiază eroismul, dar şi patriotismul strămoşilor noştri care foloseau „*Cupele-ţeste de duşmani – albe, netede, uscate*", toarnă vin, apoi otravă, ciocnesc vorbesc şi râd, afirmând că „*Vor mai bine-o moarte crudă decât o viaţă sclavă*".

Este evocat şi Decebal care are o atitudine profetică, el este cel care înalţă un blestem asupra romanilor, care i-au cucerit ţara şi i-au supus poporul.

Poemul este de fapt o vastă meditaţie asupra vieţii şi morţii. Descoperim o serie de idei care demonstrează că: „*Sâmburele crud al morţii e-n viaţă*", omul este un fel de microcosmos, iar viaţa este un fenomen perpetuu.

Eminescu meditează şi asupra dorinţei omului de a se înălţa pe scara socială sau pe scara istoriei. El afirmă că „*în mărire afli germenii căderii*", iar roata istoriei presupune un traiect bizar de la mărire la cădere şi din cădere la mărire. Totul în univers este un circuit, o repetabilitate de fenomene şi evenimente, concluzia poetului fiind tranşantă: „*Vrei viitorul a-l cunoaşte te întoarce spre trecut*".

Toată meditaţia lui Eminescu stă sub semnul ideii că viaţa este vis „*Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător*".

Receptare critică >

„Ceea ce Eminescu a înfăţişat în *Panorama deşertăciunilor* este drama zguduitoare a omenirii. Preocuparea lui este să descifreze din mersul istoriei destinele generale ale omenirii, pe care le vede în atmosfera sumbră în care le văzuse şi *Ecleziastul* în vechime, în aceeaşi atmosferă sumbră în care, în timpurile moderne, le vedeau un Dimitrie Cantemir, un Giambattista Vico sau un Montesquieu: sporire şi scădere, *corsi e ricorsi*, *grandeur et decandence*. Faptul ne îndreptăţeşte să credem că gândirea poetului român nu se articulează de data aceasta în mod exclusiv de filosofia lui Schopenhauer, ci că ea se încadrează

acelei concepţii anterioare şi larg răspândite în spiritul căreia omenirea este sortită să se zbată între aceleaşi limite, refăcând în dezvoltarea ei acelaşi cerc, etern acelaşi, fără perspective de a-şi depăşi vreodată dimensiunile”.

(Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, în *Studii literare*, voi V) (L.C.N.)

CUGETĂRILE SĂRMANULUI DIONIS

Context literar. Creaţie de factură romantică, *Cugetările sărmanului Dionis* este un poem cu pronunţate accente de satiră la adresa condiţiei umile, mizere a creatorului de bunuri spirituale.

Titlul nuvelei *Sărmanul Dionis*, dar şi” al acestui text poetic, conţine o expresie paradoxală: epitetul *„sărmanul”* este în dezacord cu numele care îl reprezintă pe zeul vinului, al petrecerilor, al veseliei.

Teme – motive. După cum avertizează şi titlul, Dionis meditează amar asupra condiţiei triste a poetului care trăieşte singur, izolat de lume într-o mizerie cumplită.

Expunerea lui Dionis defineşte, de fapt, existenţa boemă a poetului neinteresat de avere, trai îmbelşugat şi onoruri.

Structură – compoziţie. Expunerea este un lung monolog, o expresie a eului poetic care observă duritatea existenţei, încercând să traverseze acest lucru prin ironie sau făcând haz.

Monologul lui Dionis se construieşte pe antinomia: sărăcie materială – bogăţie spirituală.

Mediul înconjurător este ostil: fereastra scârţâie, frigul este omniprezent şi îşi fac apariţia ploşniţele şi puricii, simboluri ale sărăciei imense.

Singurul care dă culoare atmosferei solitare este motanul căruia Dionis i se adresează încercând să-i pătrundă gândurile.

Imaginaţia începe să brodeze pe tema comunicării cu motanul pe care îl vede în diverse ipostaze, de fiinţă importantă, condiţia fiind aceea de a exista *„în lume-un sat de mâţe”*. Referirea la motan îmbracă accente alegorice, Dionis imaginează o lume de pisici – de fapt este forma voalată a omenirii –, în care apar câteva tipuri: poetul, filosoful, preotul, ateul.

Analiză stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Apar interjecţiile cu valoare onomatopeică redând starea mizeră a poetului, respectiv, senzaţia de

frig: „*Uh*!”, „*Bruh*!”, „*Ii1*”.

Nivelul lexico-semantic. Adresarea prietenoasă, intimă către motan sau purul monolog al lui Dionis sunt punctate de numeroase regionalisme: *său*/, *zdravăn*, *colb*, *stânjen*, *codeşte*, *mâţe*, *hâtrul*, *şură*. Sunt prezente şi arhaisme: *garafă*, *vornic*, *cucoană*, *clondir*.

Preocupările intelectuale sunt relevate de prezenţa a numeroase neologisme: *inspiră*, *melancolici*, *meditând*, *promenadă*, *gentilă*: *blazat*, *unice*, *amic*, *fantazie*, *filosof*, *destinul*.

Nivelul figurilor de stil. Caracterul de confesiune şi de *monolog* este subliniat de numeroasele exclamaţii şi interogaţii retorice: „*Casă ştii şi tu odată boieria ce-i, sărmane*!”, „*De-ar fi-n lume numai mâţe – totpoet aş fi*?”

Sunt prezente versuri cu valoare de sentinţă sau de aforism: „*Un regat pentr-o ţigară*”, „*Vino somn – ori vino moarte*”, „*Poezie – sărăcie*!”

Ironia, sarcasmul şi revolta împotriva diferenţierii sociale nedrepte sunt evidente în strofa contemplării ploşniţelor comparate cu o doamnă bătrână, un cavaler şi „o *romantică copilă*”.

Epitetele sunt sugestive, fixând trăsăturile definitorii ale obiectelor: „*garafa pântecoasă*”, „*mucoasa lumânare*”, „*păsuri melancolici*”, „*ploşniţele roşii*”, „*negru purec*”, „*junimei generoase*”.

Gândurile se organizează după impulsul de moment, după cum observă ceva în această încăpere mizeră. Astfel, trece uşor de la contemplarea garafei, a lumânării, la paraziţii în faţa cărora a devenit imun, iar, în final, se adresează motanului, din pura dorinţă de a avea un interlocutor.

Meditaţia, adresarea către motan sunt întrerupte de stingerea lumânării. Pentru a rezista realităţii crude, Dionis doreşte somnul, pentru că somnul înseamnă intrare în vis, iar visul devine compensaţie pentru traiul mizer pe care îl duce.

Receptare critică

„Poezie cu accente de farsă, de limbaj şi de caractere, scrisă în dublă tonalitate, de renunţare şi de badinerie, *Cugetările sărmanului Dionis* e şi o poezie de atmosferă, în care ambianţa, decorul, spaţiul liric joacă un rol extrem de important, în măsura în care potenţează, nuanţează şi particularizează trăirile eroului liric”.

(Iulian Boldea, *Poezia clasică şi romantică*) (L.C.N.)

EPIGONII

Context literar. Publicat în „*Convorbiri literare*”, în 1870, poemul *Epigonii* este cea mai cunoscută artă poetică din literatura română. Conţinutul, structura, interferenţa speciilor, realizarea stilistică definesc această creaţie drept un poem tipic *romantic*.

Specificul speciei. Această artă poetică relevă faptul că Eminescu, deşi tânăr atunci, avea un simţ estetic remarcabil, fiind capabil să sesizeze valoarea operelor artistice ale contemporanilor săi. Când trimite poemul la „*Convorbiri literare*” îl însoţeşte de o scrisoare în care declară: „*Poate că Epigonii să fie mai rău scrisă*. *Ideea fundamentală e comparaţiunea dintre lucrarea încrezută şi naivă a predecesorilor noştri şi lucrarea noastră trezită, dar rece*...”

Rezultă că poetul pune în opoziţie lucrările scriitorilor paşoptişti cu cele ale contemporanilor, realizând o odă în prima parte şi o satiră în cea de-a doua secvenţă, în care îi prezintă pe „*epigoni*”.

Titlul provine de la grecescul *epigonos* care se traduce prin *urmaş*. Eminescu vede, în *epigoni*, poeţii contemporani lui, nişte urmaşi lipsiţi de valoare, sceptici care nu pot contribui la evoluţia fenolnenului literar românesc. În aceeaşi scrisoare care s-a alăturat manuscrisului, Eminescu îi defineşte şi pe epigoni: „*Predecesorii noştri credeau în ceea ce scriau*, *cum Shakespeare credea în fantasmele sale*; *îndată ce conştiinţa vine că imaginile nu sunt un joc*, *atuncea*, *după părerea mea*, *se naşte neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni*.

Comparaţiunea din poezia mea cade în defavorul generaţiei noi, *şi – cred – cu drept*”.

Teme – motive. Fiind o profesiune de credinţă sau un crez artistic, *Epigonii* îşi concentrează tematica pe ideile estetice ale poetului care îşi expune *părerile despre poezie* şi despre trăsăturile pe care trebuie să le aibă, un adevărat *creator de valori estetice*.

Structură – compoziţie. Poetul însuşi marchează cele două părţi ale textului: prima parte elogiază generaţia de poeţi care îl au ca reprezentant de seamă pe Vasile Alecsandri, şi este o odă; cea de-a doua secvenţă defineşte fenomenul literar contemporan lui Eminescu şi are accente de satiră, atât prin tonalitate, cât şi prin limbaj.

Partea întâi este o evocare a unor scriitori ca: Ţichindeal, Paris Mumuleanu, Cantemir, Beldiman, Donici, Anton Pann, Cârlova, Bolliac. Autorii pe care Eminescu îi consideră de mai mare valoare au dedicate câte o strofă: Bolintineanu, Andrei Mureşanu sau Negruzzi. Spaţiul cel

mai mare, trei strofe, îl deţine Vasile Alecsandri, considerat *„rege-al poeziei”*.

Autorii prezentaţi şi operele reflectate au fost reţinute de poet din *Lepturariul românesc*, antologia lui Aron Pumnul.

Eminescu foloseşte în special metafora, pentru a defini creaţia, dar şi personalitatea fiecărui poet al generaţiei anterioare lui. În partea a doua, fraza sacadată, interogaţiile şi exclamaţiile retorice definesc superficialitatea, artificialitatea şi scepticismul creaţiilor epigonilor.

Eminescu. arată că poezia este cea care transfigurează realitatea, care recreează, prin cuvânt, un univers cu legi proprii. Poezia este văzută şi ca rezultat al gândirii mitice, simbolice. Metafora *Joc cu icoane”* defineşte poezia ca fenomen care transfigurează, dă alte dimensiuni şi semnificaţii realităţii concrete.

Prin opoziţie, epigonii sunt imitatori, lipsiţi de profunzime şi talent. Cuvinte cu valoare de simbol ca *„spoială”*, *„lustru”*, *cârpim”*, *mânjim”*, *„convenţie”* definesc arta generaţiei tinere, din vremea lui Eminescu.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic. În text sunt prezente câteva fonetisme care dau un iz arhaic, făcând trimitere la perioade mai îndepărtate: *santé*, *pahară*, *furtune*, *adânce*, *lunge*, *stăncele*.

Nivelul morfo-sintactic. Apar câteva gerunzii acordate, specifice limbajului poetic din secolul al XIX-lea: *„lebăda muribundă”*, *„măşti râzânde”*.

Nivelul lexico-semantic. Vocabularul utilizat de Eminescu este variat, apar arhaisme: *scripturelor*, *calp*, regionalisme: *linţoliu*, *posomorâte*, *vicleni*, *doineşte*, *cărunte*, *molcome*, *strai* şi neologisme: *diadem*, *rebele*, *harfe*, *cugetările*, *simulează*, *simbol*, *voluptuos*.

Armonizarea acestor elemente lexicale demonstrează faptul că Eminescu a intenţionat să-scrieca şi înaintaşii săi, într-o *„limbă ca un fagure de miere”*.

Nivelul figurilor de stil. Procedeul de bază al textului este *antiteza*. Antitetice sunt, în primul rând, cele două părţi ale poemului (odă-satiră), şi această opoziţie se evidenţiază şi la nivel lingvistic. Poetul pune în antiteză cele două pronume personale cu valoare de simbol: *noi* – *voi*, *noi* îi desemnează pe epigoni, *voi* îi reprezintă pe scriitori anteriori generaţiei lui Eminescu. Limbajul poetic este

modern, Eminescu introduce şi cuvinte prozaice definind şi mai bine lipsa de talent a epigonilor: „*Proşti şi genii, mic şi mare*...”, *cârpim*, *mânjim*.

Metafora şi *epitetul* evocator sunt prezente în text, reflectând concepţiile poetului despre poezie şi poeţi. Eminescu îi caracterizează metaforic pe scriitorii paşoptişti: Donici este „*cuib deneţel ep chine*”, Anton Pann este „*isteţ ca un proverb*”, „*Mumulean glas cu durere*”, Mureşan este „*Preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet*”, iar Vasile Alecsandri este „*rege-al poeziei, vecinic tânăr şi ferice*”.

Unele versuri sună aforistic: „*Moartea succede vieţii, viaţa succede la moarte*”, „*Toate-s praf*... *Lumea-i cum este*... *şi ca dânsa suntem noi*”.

Receptare critică

„Textul acesta din Eminescu se impune să fie meditat mai îndelung, deoarece el cuprinde în acelaşi timp o concepţie şi o atitudine. Conştiinţa noastră vede că imaginile unei poezii nu sunt decât un joc! îşi de-afci urmează scepticismul, neîncrederea, îndoiala. Dar conştiinţa nu poate vedea în imaginea poetică un simplu joc decât atunci când ea este într-adevăr un simplu joc. Şi în poezie, în adevărata poezie, la baza căreia se află o adâncă necesitate sufletească, imaginea nu este un joc nici simplu, nici complicat, ea este un produs natural şi necesar, este valul care brăzdează întinderea unei mări agitate de furtună”. (Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, în *Studii literare*)

(L.C.N.)

REVEDERE

Context literar. După părerea lui Perpessicius, acest text este prima creaţie în metru popular încredinţată tiparului. Poezia a fost publicată la 1 octombrie 1879 în revista „*Convorbiri literare*”.

Fiind de inspiraţie folclorică, poezia *Revedere*, ca de altfel toate creaţiile eminesciene, se încadrează în romantism. Privită în ansamblu, creaţia este o *meditaţie filosofică* asupra existenţei umane, în care se pot descoperi şi câteva elemente de *elegie* relevate de tristeţea omului care se simte limitat în spaţiu şi timp pe tot parcursul vieţii sale.

Specificul speciei. Poezia *Revedere* este o meditaţie filosofică, deoarece sunt prezente o serie de elemente prin care se face raportarea omului la veşnicia naturii. În momentul în care viaţa omului,

care este trecătoare, se pune în antiteză cu natura, apare tragismul, pentru că antinomia aceasta dezvoltă concluzia: omul are o existenţă efemeră, în timp ce natura este eternă. Atunci când omul se compară cu elementele naturii sau se raportează la univers, rezultatul nu poate fi decât declanşarea unei stări de tristeţe, dar şi de resemnare în faţa scurgerii timpului.

Titlul acestei creaţii *lirice* avertizează, dar şi sintetizează, în acelaşi timp, un moment specific existenţei omului: reîntâlnirea cu un anumit cadru natural: *codrul*. Poetul foloseşte un substantiv nearticulat, *revedere*, care, prin forma sa, transmite ideea că fenomenul reîntâlnirii cu codul ar avea o anumită repetabilitate, s-ar putea produce ori de câte ori omul simte nevoia reîntoarcerii într-un cadru pur, feeric care-i poate produce alinare, consolare.

Teme motive. Textul are o tematică deosebit de complexă, chiar dacă este de factură folclorică. În primul rând, aici se valorifică creaţii populare, apoi, pe fundalul unei doine, poetul dezvoltă o temă filosofică referitoare la *ireversibilitatea timpului*. Acestei teme i se adaugă şi *meditaţia asupra condiţiei dramatice de muritor*.

Motive poetice. Cadrul reflectat este unul tipic românesc: *codrul* este aici simbol al veşniciei, dar şi prietenul omului. În text apar şi alte motive poetice: *răul*, *doina*, *stelele*, *vântul*, *luna*, *soarele*, *marea*).

Structură – compoziţie. Poezia este structurată sub forjirj. a unui dialog: om-codru. Acest dialog relevă eternitatea naturii, statornicia ei. atribute care sunt antinomice vieţii umane. Dialogul presupune *personificarea codrului* care apare ca un bătrân înţelept, ca un martor a tot ceea ce se întâmplă în plan terestru.

Acest dialog se desfăşoară, ca şi în alte creaţii de factură folclorică, într-un limbaj de tip oral. specific spaţiului rustic. Astfel, omul se adresează codrului cu formulări familiare, folosind *vocative* şi *diminutive*: „codrule*”*, „*codruţule”*, „dr*ăguţule”.*

Codrul este în postura înţeleptului care răspunde calm, demonstrând că veşnicia naturii constă în succesiunea şi repetarea anotimpurilor şi fenomenelor specifice acestora. Natura este în acelaşi timp statornică şi schimbătoare, argumentându-se că transformările din natură sunt formale sau ţin de subiectivismul omului. În realitate, natura este mereu aceeaşi, anotimpurile au în esenţă aceleaşi trăsături, se schimbă numai elementele care ţin de aspectele exterioare, formale.

Transformările din existenţa umană sunt legate de scurgerea inexorabilă a timpului care îl marchează pe om şi-l apropie de moarte. Dramatismul existenţei umane derivă din statutul său de fiinţă perisabilă, evidenţiat de versurile: *„Numai omu-i schimbător/ Pe pământ rătăcitor lâr noi locului ne ţinem, / Cum am fost, aşa rămânem”*, care accentuează antiteza: etern-efemer, statornicie-schimbare.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic. În text apar câteva fonetisme populare, utilizate de poet pentru a realiza un limbaj familiar: *„am îmbiat”*, *„Impiându-şi”*, *„scânteie”*.

Nivelul morfo-sintactic. Pentru a realiza comunicarea om-natură. poetul foloseşte vocativele: *„Codrule, codruţule”*, precum şi forme verbale de persoana a II-a: *„faci”*, *„eşti”*, *„întinereşti”*. Aceste forme verbale alternează cu cele la persoana I care reprezintă răspunsurile calme, liniştite şi filosofice ale codrului: *„fac”*, *„ascult”*, *„am dat”*.

Tot la nivel morfologic ar fi de semnalat şi prezenţa *dativului posesiv*, cu referire la codrul care expune elementele care-i aparţin: *„stele-mi”*, *„vântu-mi”*, *„frunza-mi”*.

Un alt element de factură populară este şi prezenţa interjecţiei „ia*”: „ta,* eu *fac* ce *fac de mult”.*

Nivelul lexico-semantic. Inspiraţia folclorică este evidentă în prezenţa regionalismelor: *crengile*, *troienind*, *gonind*, *doina*, *cărarea*, *cofei/e*. Acestea dau şi senzaţia de vechime, durabilitate, eternitate a spaţiului rustic.

Nivelul figurilor de stil. Procedeul de bază este *antiteza*: om codru, etern – efemer. Sunt prezente *epitetele* calificative: *„râuri jjne”*, *„multă vreme”*, *„multă lume”*, *„vreme rea”*, *„omul schimbător”*. Între aceste epitete descoperim epitetul *„multă”* cu valoare metaforică: *„multă vreme”* şi „mul*tă lume”,* sintagme care fac referire la cele două noţiuni fundamentale ale filosofiei: timpul şi spaţiul. În aceste contexte, epitetul mu*ltă n*u se referă la infinitate, pentru că este vorba de planul terestru, şi, nici la un timp dilatat, ci dă senzaţia de timp şi spaţiu greu de apreciat şi de acea imposibilitate a omului de a se fixa într-un anume cadru care să-i proiecteze existenţa spre un ideal.

Răspunsurile codrului se organizează pe baza unor *enumeraţii*, el demonstrează repetabilitatea fenomenelor din univers, folosind un

limbaj simplu, relevând astfel firescul tuturor proceselor. Sunt enumerate elementele naturale care asigură durabilitatea naturii: *„Marea şi cu râurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna şi cu soarele, / Codrul cu izvoarele”*.

În text apare substantivul *„vreme”* cu sensuri variate: în sintagma *„multă vreme au trecut”* sunt sugestii temporale, în timp ce în versul *„Că de-i vremea rea sau bună”*, substantivul *„vremea”* se referă la fenomenele naturale tipice anotimpurilor.

În text nu este prezentă o descriere tipică creaţiilor despre natură, pentru că totul se ordonează sub forma unui dialog. Totuşi sunt câteva elemente care conţin sugestii vizuale, de exemplu cele care redau succesiunea anotimpurilor: vara, iarna. Elemente auditive apar în repetarea verbului *„ascult”* şi în substantivele *„cântările”* şi *„doina”*.

Poezia *Revedere* rămâne creaţia reprezentativă pentru viziunea nostalgică, tipic eminesciană, legată de dramatismul vieţii umane raportate la infinitatea naturii.

Receptare critică

„Poezia care cu cea mai firească înfăţişare poporană cuprinde cele mai înalte idei culte e fără îndoială *Revedere*. Codrul vorbind este un mit desăvârşit, fiindcă simbolul poetic pe care-l conţine (inerţia indiferentă a speţelor) stârneşte peste tot procesul intelectual”.

(George Călinescu, *Opera lui Miha t Eminescu*) (L.C.N.)

ATÂT DE FRAGEDĂ...

Context literar. Poezia este o idilă romantică publicată în *„Convorbiri literare”* la 1 septembrie 1879.

Relevând o anume trăsătură a frumuseţii feminine, titlul exprimă încântarea maximă în faţa purităţii şi gingăşiei fiinţei iubite.

Tema creaţiei este iubirea, căreia îi este asociat şi elogiul femeii, cea care inspiră patimi arzătoare sau spre care se aspiră la infinit.

Structură – compoziţie. Textul se organizează în jurul a trei imagini sau ipostaze ale femeii. Eminescu conturează chipul *femeii-înger*, a *femeii veşnic mireasă*, şi a *femeii regină*.

Motivul femeii-înger îl descoperim şi în Renaşterea italiană, la

Dante şi la Petrarca. Conceptul „/a *donna angelicata”* este prezent în Di*vina comedie,* partea a III-a, Pa*radisul,* în care Dante îşi prezintă iubita, pe Beatrice, cea care îl conduce în rai. Acelaşi chip angelic îl are şi Laura, elogiată de sonetistul Petrarca.

La Eminescu, conceptul de femeie-înger se nuanţează, se amplifică pentru că cele trei ipostaze se unesc relevând un chip de femeie ideală, care devine o permanentă aspiraţie.

În viziunea poetului, femeia trebuie să fie pură, frumoasă, gingaşă, eterică, cu preocupări spirituale înalte şi detaşată de meschinăria existenţială.

Imaginea creată este ireală: comparată cu floarea de cireş, femeia este înzestrată cu puritate şi frumuseţe. Nobleţea, regalitatea acestei fiinţe ideale sunt marcate de comparaţia cu marmura: *„Răsai ca marmura în loc”*, comparaţie care sugerează şi faptul că o asemenea iubită este fie inabordabila, fie inexistentă.

Femeia este însă o permanentă *mireasă*: *„Mireasă blândă din poveşti”*, *„Mireasa sufletului meu”*, atribut care defineşte calitatea de a fi veşnic pură, tânănfrsau mereu un „vis *ferice* de *iubire”,* nealterat de aspectele prozaice existenţiale.

Discursul liric conţine spre final ideea că femeia înger-mireasă-regină este, de fapt, un concept, ea neexistând în realitate. Cel care a creat-o rămâne marcat de această imagine, urmărit de acest gând, aşa cum fiecare om are în minte simbolul sacralităţii şi al purităţii, icoana Sfintei Maria.

Interogaţiile retorice din final *„Unde te duci9 Când o să vii9”* marchează tragismul existenţial al celui care şi-a conturat chipul iubitei perfecte şi o caută cu speranţă şi disperare într-o realitate dezamăgitoare.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic. Câteva fonetisme populare sunt creatoare de atmosferă intimă: *te-asameni*, *mătasa*, *răsai*.

Nivelul morfo-sintactic. În titlu sunt prezente punctele de suspensie care deschid calea multor completări sau interpretări, realizând echivocul sau misterul. Iubita ideală poate: *//*, *deveni*, *rămâne* etc. *„Atât de fragedă…”*

Elogiul frumuseţii femeii se realizează prin adresare directă, dovadă vocativele: *mireasă*, *mireasa* sau formele verbale de persoana a II-a: *te-asameni*, *ieşi*, *atingi*, *pluteşti*, *răsai*, *nu mai zâmbi*, *poţi*, *să-ntuneci*. Aspiraţia spre o iubire perfectă, dorinţa de a fi alături de femeia ideală şi imposibilitatea împlinirii acestora sunt evidente în raportarea la eul Jjric: *„Te duci, ş-am înţeles prea bine*

Să nu mă ţin de pasul tău.
Pierdută vecinic pentru mine.
Mireasa sufletului meu!”

Nivelul figurilor de stil. *Comparaţiile*: „*Ca floarea albă de cireş*”, „Pl*uteşti ca visul de uşor*”, ca *un înger*”, ca *marmura* în *loc*”, ca *o icoană”* relevă faptul că iubita este plasată într-o zonă a sacralităţii, evidenţiată de sugestia culorii albe.

Epitetele transmit însuşirile femeii ideale: *mireasă blândă*, *dulce*, *braţe reci*.

Suferinţa celui care-şi doreşte iubirea perfectă este exprimată metaforic: „*Deodată trece-o cugetare, / lin văl pe ochii tăi fierbinţi*; / *E-ntunecoasa renunţare, / E umbra dulcilor dorinţi*”. Frământarea interioară este evidenţiată şi de *antiteza* între*: „Întunecoasa renunţare*” şi „*umbra dulcilor dorinţi*”.

Receptare critică

„Judecată după simpla frecvenţă a cazurilor se poate spune că lirica lui Eminescu este mai ales a eului individual”.

(Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*) (L.C.N.)

PRELUNGIRI ALE CLASICISMULUI ŞI ROMANTISMULUI

Poezia lui George Coşbuc şi Octavian Goga reactualizează mijloace şi teme clasice şi romantice, conferindu-le o nouă forţă expresivă. Caracteristici:

— Mesianismul şi revolta romantică în lirica lui Goga;
— Descrierea lumirsatului în poezia lui Coşbuc;
— Admiraţia faţă de trecut;
— Idealizarea vieţii patriarhale. Tipologie:
— Artă poetică (Octavian Goga – *Rugăciune*).
— Idila (George Coşbuc – *Nu te-ai priceput, Mânioasă*).
— Balada (George Coşbuc – *Moartea lui Fulger*).

GEORGE COŞBUC *NU TE-AI PRICEPUŢI*

Context literar. Această idilă coşbuciană se încadrează în *neoclasicism*.

Titlul trebuie perceput ca un reproş adus de o tânără iubitului ei, timid. De altfel, titlul este reluat la fiecare început de strofa, devenind *laitmotivul* textului.

Ca şi în alte texte, tema este iubirea şi modul de comportare al tânărului sau al tinerei de la ţară.

Structură – compoziţie. Poezia se organizează ca un monoiog sau ca un dialog imaginar al fetei care îi reproşează iubitului său că nu face el primii paşi în iubire.

Fata se adresează lui Sorin, declarând că aşteaptă din partea lui gesturi tandre, declaraţii de iubire sau chiar o cerere în căsătorie.

Poezia cuprinde patru strofe care au o structură aproape identică, încep cu reproşul *„Nu te-ai priceput*!*”*, urmează argumentele fetei şi se încheie cu o concluzie, *„Că tu mi te-ai priceput*, care exprimă supărarea tinerei.

Discursul liric este punctat de interogaţii şi exclamaţii retorice care redau tensiunea interioară a fetei îndrăgostite: *„Dar de unde ştii*.*”*, *„Că eu tot fugeam de tine*?*”*, *„O, mi-i drept, nu-i drept, Sorine*!*”*

În final, fata concluzionează:

„Tu să fi-nceput iubitul.
Că-i făceam eu isprăvitul – Tu cu pâinea şi cuţitul
Mori flămând, nepriceput!*”*

Analiza stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Adresarea se realizează, de data aceasta, din partea fetei îndrăgostite. Acest lucru este redat prin folosirea *vocativelor Sorine*! şi a verbelor la persoana a II-a singular: *nu te-ai priceput*, *tu-mi umblai*, *tu să n-oceput*, *m-ai fi cerut*.

Falsul dialog cu flăcăul iubit dă un ritm alert textului, redând mai bine starea psihică a fetei care se revoltă faţă de timiditatea flăcăului.

Nivelul lexico-semantic. Apar regionalisme care reflectă spaţiul rural în care se dezvoltă această pură poveste de iubire: *mândră*, *sfios*, *cătam*, *viclenie*, *mânie*, *isprăvitul*.

Nivelul figurilor de stil. Frazele sunt sacadate, punctate de interogaţii şi exclamaţii, ceea ce demonstrează precipitarea şi *„ciuda”* fetei care nu îndrăzneşte, ea însăşi, să facă primul pas în iubire.

Epitetele surprind trăsăturile celor doi îndrăgostiţi: *„că-s mândră”*, *„umblai sfios”*.

Lipsa altor figuri de stil face ca textul să dobândească originalitate şi, mai ales, autenticitate, autorul intenţionând să redea naturaleţea şi sinceritatea sentimentelor acestei tinere.

Discursul ei decurge firesc, ca o discuţie pe uliţa satului sau la o şezătoare.

Receptare critică

„Coşbuc este într-adevăr «poetul ţărănimii» pentru că cea mai mare parte a poeziei sale nu este decât o transcriere lirică a vieţii rurale. Şi, mai mult decât al «ţărănimii» propriu-zisă, el este poetul «satului», ale cărui.ro ătfe aspecte se găsesc răspândite în creaţia sa lirică şi în parte în cea epică/”.

(Octav Şuluţiu, *George Coşbuc*) (L.C.N.)

MÂNIOASA

Context literar. George Coşbuc aparţine *neoclasicismului* şi a creat numeroase idile în care reflectă aspecte variate ale erotismului juvenil din viaţa satului transilvănean.

Semnificaţia titlului. *Mânioasă* este un termen aparţinând registrului familiar, care transmite o stare sufletească, o atitudine a fetei de la ţară faţă de flăcăul care este total nedumerit de comportamentul ciudat, inexplicabil al tinerei.

Tema este iubirea şi comportamentul în iubire. Coşbuc redă frământarea interioară a unui tânăr care nu înţelege care-i sunt greşelile faţă de Lina, care este „*mânioasă*”.

Structură – compoziţie. Textul este organizat ca o confesiune, sau ca un monolog prin care flăcăul vrea să înţeleagă de ce Lina este atât de supărată pe el, refuzându-i „*fragii*” sau întâlnirile.

Laitmotivul „*Şi mă mir ce i-am făcut*?” traduce starea ambiguă a tânărului care nu înţelege capriciile fetei. Supărarea flăcăului se intensifică, el este străbătut de gânduri sumbre: să ajungă „*pribeag*” şi declară că îi „*e greu capul ca de lut*.

Atitudinea feţei poate fi interpretată ca un joc pur de-a iubirea sau ca o manifestare firească a feminităţii, însă flăcăul, mai raţional, nu găseşte explicaţii şi de aici starea sa de uimire, plină de întrebări.

Analiza stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Enunţurile sunt simple, verbele la persoana I reflectă destăinuirea flăcăului supărat şi nedumerit: *ştiu*, *mergeam*, *vorbesc. Întreb*, *mă mir*, *vreau*, *am dat*, *vedeam*… Registrul verbal se schimbă de la prezent, când se referă la acţiunile proprii, la imperfect, atunci când redă atitudinile Linei, dând astfel senzaţia de narare.

Nivelul lexico-semantic. Pentru a reda cadrul rustic. Coşbuc utilizează regionalismele şi expresiile populare: „*sta-n portiţă*”, *altiţă*,

„Şi-i făcea floare-n obraz”, *zăvorul*, *furişa*, *pridvorul*.

Nivelul figurilor de stil. Chipul fetei frumoase este reliefat de câteva *epitete*: *„Ochii ei frumoşi şi dragi”*, şi *comparaţii*: *„Ca la şerpi* îi *umblă ochii”*, *„Lina pe furiş, ca dorul/ Păşea-n degete pridvorul”*.

Starea sufletească ambiguă a flăcăului este punctată de *interogaţii şi exclamaţii retorice*: *„Vreau de-aici să rup o floare*!*”*, *Să mă vezi la Lina-n prag*! – */ Mai ştiu eu ce-aştept în prag*?*”*

Receptare critică

„În opera lui Coşbuc, iubirea este epicentrul cosmosului rural şi ea prilejuieşte o complexitate de modulaţii sufleteşti care, fără a putea fi calificată chiar drept o analiză psihologică, aşa cum au crezut unii că pot susţine, este însă o sursă de varietate a lirismului”.

(Octav Şuluţiu, *George Coşbuc*) (L.C.N.)

NUMAI UNA

Context literar. Poezia *Numai una* este o idilă, specie a genului liric, şi a fost publicată în volumul *Balade şi idile*, în 1893.

George Coşbuc se încadrează în curentul neoclasicist.

După părerea unor critici, titlul reflectă un anumit precept existenţial, conform căruia nu se poate iubi cu adevărat decât o singură dată în viaţă şi o singură fiinţă. Prin titlu, dar şi prin conţinut, se exprimă ideea că flăcăul îşi unicizează, îşi individualizează iubita, înzestrând-o cu calităţi remarcabile.

Tematica textului cuprinde atât iubirea, cât şi concepţiile, mentalităţile tradiţionale privind faptul că dragostea nu poate şi nu trebuie să fie determinată, condiţionată de avere sau de opţiunile familiei.

Structură – compoziţie. Poezia *Numai una*, devenită, datorită melodicităţii şi conţinutului său ideatic apropiat de sufletul românului, o romanţă extrem de cunoscută, este structurată în şase strofe, fiecare având câte opt versuri.

Discursul liric este un fel de tânguire a unui flăcău care iubeşte cu pasiune o fată frumoasă, dar săracă. Sentimentele şi le vede îngrădite de familie, părinţi, fraţi care apreciază mai mult averea decât calităţile morale şi fizice.

Mentalitatea justă; sănătoasă a ţăranului care vrea, mai presus de orice, fericirea, triumfă şi el concluzionează, în final:

„Să-mi cânte lumea câte vrea!

Mi-e dragă una şi-i a mea:
Decât să mă despart de ea
Mai bine-aprind tot satul!”

Ca şi în *Duşmancele*, şi aici apare ideea că fundamentul unei căsnicii trebuie să fie dragostea, înţelegerea şi afinitatea de concepţii între cei doi parteneri. Pământul, bogăţia nu pot înlocui fericirea, bucuria, pacea existenţei cuplului:

„Da*r cu pământul ce să faci?*
Şi ce folos de boi şi vaci?
Nevasta dacă nu ţi-o placi
Le dai în trăsnet toate!”

Într-un limbaj simplu, tipic omului de la ţară, tânărul exprimă o adevărată filosofie de viaţă. El ştie să disocieze între valabilitatea şi statornicia sentimentelor profunde şi perisabilitatea valorilor materiale, financiare. Este aici un conflict interior, o adevărată luptă între spiritual şi material, între dorinţa de împlinire în plan afectiv şi determinările de ordin social, material.

Reacţia familiei flăcăului este ostilă: tatăl este supărat, mama „*mătănii bate*, *ţine post* sau îl blesteamă, iar fraţii îi fac viaţa insuportabilă.

Convingerile şi sentimentele sale sunt puternice, de nezdruncinat. El este sigur că nu-şi poate înăbuşi iubirea, nu poate accepta o altă femeie alături de el, acest lucru nefiind posibil nici pentru oameni cu statut social înalt.

„Or*i este om*, de *sila* cu*i*
Să-mi placă tot ce-i place lui?
Aşa om nici Vlădica nu-i
Şi nu-i nici împăratul!”

Motivele pentru care flăcăul nu renunţă la această fată apar în primele două strofe unde se conturează portretul tinerei: fata este „*mlădie ca un spic de grâu*”, „*Pe umeri plete-i curg rău*” şi poartă „*şorţul negru’1*, semn al hărniciei.

Sentimentele flăcăului sunt extrem de puternice şi curate, el le exprimă simplu şi uşor metaforic:

„*Şi când o văd, îngălbenesc*;
Şi când n-o văd mă-mbolnăvesc
Iar când vin alţii de-o peţesc

Vin popi de mă dezleagă”.

Aici nu mai poate fi vorba de primii fiori ai dragostei, adică de Zburător, în sensul mitului folcloric pe care îl semnifică, sau de o stare trecătoare, este o iubire de-o viaţă care nu se poate realiza decât prin căsătorie.

Analiza stilistică

Nivelul morfo-sintactic. „Jelania” tânărului, confesiunea sa se realizează prin folosirea verbelor la persoana I: *văd*, *îngălbenesc*, *mă-mbolnăvesc*, *stau*, *am să mă împac*.

Nivelul lexical. Sunt prezente expresii populare şi regionalisme specifice cadrului rustic evocat: *„Îmi închid cărarea”*, *„îţi faci de cap”*, *nevasta*, *mlădie*.

Nivelul figurilor de stil. *Epitetele* au valoare calitativă sau sunt cromatice, realizând, cu predilecţie, imagini vizuale: *„şorţul negru”*, *„oameni răi”*, *„am să trăiesc sărac”*. *Comparaţia* fetei cu un spic de grâu este gingaşă, în ton cu universul rural evocat: *„Mlădie ca un spic de grâu”*.

Tensiunea interioară, dezacordul cu familia sunt redate de tânăr prin exclamaţii şi interogaţii retorice: *„Şi câte vorbe-mi aud eu!”*, *„Îmi fac de cap? Dar las să-mi fac!”*, *„Mă-ngroapă fraţii mei de viu”*.

Receptare critică

„Descrisă cu zâmbetul pe buze, iubirea nu-şi pierde la Coshucmimic: din însemnătatea ei fundamentală şi, deşi mai mult biologică şi, psihologică decât spirituală, ea îşi păstrează semnificaţia ei eternă”.

(Octav Şuluţiu, *George Coşbuc*) (L.C.N.)

MOARTEA LUI FULGER

Context literar. Este foarte bine cunoscut faptul că George Coşbuc a intenţionat să realizeze o epopee pe baze folclorice în care să surprindă spiritualitatea românească, specificul nostru naţional. Din această operă care se dorea de largă respiraţie, Coşbuc nu a realizat decât două balade: *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger* care surprind două evenimente importante din viaţa omului, în comunitatea tradiţională, nunta şi înmormântarea.

George Coşbuc se afirmă imediat după epoca marilor clasici, continuându-i pe aceştia, prelungind spre secolul XX – romantismul.

Moartea lui Fulger este o baladă cu puternice accente folclorice.

Ea aparţine genului epic, având un fir narativ şi personaje: împărăteasa. Sfetnicul.

Specificul *specipt Moartea lui Fulger* se detaşează de multe alte balade culte prin faptul că pe fundalul de legendă se prezintă o serie de concepţii filosofice privind viaţa, moartea, credinţa în Dumnezeu.

Titlul baladei sintetizează conţinutul operei şi anunţă tema morţii. De fapt, moartea fiului de crai este elementul care generează anumite acţiuni ritualice prezentate de autor succint şi relevant. Numele fiului de crai, răpus în luptă, realizează o sensibilă proiecţie în mitic sau baladesc, relevând vitejia şi curajul acestui erou.

Tematica este complexă deoarece se pleacă de la *tema morţii*, se prezintă apoi *tradiţiile şi obiceiurile* legate de moarte şi înmormântare, ajungându-se în final la tratarea unor importante idei filosofice legate de *viaţă*, *moarte*, *credinţă*.

Structură – compoziţie. Balada are un fundal de legendă, personajele sunt împăratul, împărăteasa, bătrânul sfetnic. Acesta din urmă este un personaj mitic, un simbol al înţelepciunii populare, dar şi un purtător de cuvânt al autorului privind credinţa religioasă, conceperea vieţii de apoi, precum şi acceptarea morţii ca pe un fenomen firesc.

Deşi această moarte apare ca un accident, ca o absurditate, pentru că moare un tânăr, totuşi omul are datoria să o accepte firesc, să o privească ca pe un fenomen la fel de obişnuit ca şi viaţa.

Balada prezintă un aspect tragic: părinţii vârstnici devin martorii morţii fiului lor, fapt ce încalcă legile firii.

Pe fundalul de baladă, autorul prezintă câteva tradiţii şi obiceiuri legate de înmormântare. Ritualul funebru începe cu aprinderea lumânării, se continuă cu bocetul, realizat aici de împărăteasă, mama lui Fulger. Conform obiceiurilor, se pune un ban de argint în mâna defunctului cu ajutorul căruia el va trece vămile văzduhului. Fulger este aşezat într-un sicriu de argint şi i se face un colac din făină de grâu. Sunt amintite slujbele de înmormântare şi este descris convoiul funebru alcătuit din oşteni, feciori de crai şi oameni de rând.

Cel de-al doilea aspect al baladei vizează concepţiile filosofice străvechi legate de modul în care trebuie percepute viaţa şi moartea.

Sfetnicul „bă*trân* c*a vremea*” este un filosof care îi demonstrează

împărătesei că viaţa şi moartea sunt două laturi ale aceluiaşi fenomen. În viziunea sfetnicului, viaţa este o da*torie s*au un ră*zboi,* ea este ca un da*t s*au un da*r d*e la Dumnezeu şi trebuie trăită, indiferent cum este traiectul său, fericit sau nefericit:

„*Zici fum9 O, nu-i adevărat*.
Război e de viteji purtat!
Viaţa-i datorie grea.
Şi laşii se-ngrozesc de ea.
Să aibă tot cei laşi ar vrea
Pe neluptat!”

Sfetnicul pledează pentru credinţa în viaţa de apoi, rezultând de aici credinţa în eternitatea sufletului. Ca şi în *Mioriţa*, moartea trebuie privită cu detaşare, ca fenomen firesc. În urma dialogului cu bătrânul sfetnic. împărăteasa a adoptat o atitudine resemnată şi a început să privească desfăşurarea înmormântării ca pe o datorie, ca pe un fapt obişnuit. În acele momente împărăteasa înţelege mai bine sensurile profunde ale existenţei, renunţă la negarea credinţei sau a non-existenţei lui Dumnezeu.

În final se lansează şi ideea filosofică a raportării omului la univers. Din această perspectivă, omul are o existenţă tragică, subliniindu-se efemeritatea vieţii sale. Aceeaşi situaţie se poate observa şi atunci când omul este raportat la omenire. Acest aspect dramatic este plastic exprimat prin compararea omului cu o ramură din codru:

„*Nu cerceta aceste legi*.
Că eşti nebun când le-nţelegi!
Din codru rupi o rămurea.
Ce-i pasă codrului de ea.
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea!”

Analiza stilistică

Nivelul fonetic. Atmosfera baladescă este conturată şi graţie unor fonetisme populare: *mâne, pept, mă-sa, zbuliumi*.

Nivelul morfo-sintactic. Disperarea împărătesei este marcată de o serie de propoziţii interogative sau exclamative: *„Să-i moară Fulger?”1*, *„Dar mâne va mai fi pământ?”*, *„De dragul cui să mai trăieşti, / Tu soare sfânt?”*, *„Eu vreau cu Fulger să rămân*!”

Expunerea se realizează mai mult prin folosirea verbelor la persoana a II-a, aceasta marcând vorbirea directă (dialogul), dar şi o adresare care presupune un anumit grad de generalizare, exprimându-se astfel cugetări filosofice.

Nivelul lexical. Registrul regionalismelor este bogat, reflectându-se vorbirea din zona Năsăudului, redându-se cu autenticitate şi obiceiurile de înmormântare din acea zonă: *frâu*, *hain*, *pribeag*, *colac*, *merinde*, *ortacul*, *fecior*, *duios*, *nu câta*, *frânt*.

Nivelul figurilor de stil. Ca moduri de expunere, sunt pe & zente aici: *naraţiunea*, *dialogul* şi *descrierea*. Firul narativ este simplu: fiul de împărat, Fulger a fost omorât într-o luptă, este adus acasă unde se face înmormântarea creştinească. Moartea fiului o aduce pe împărăteasă la stadiul de a nega totul: sens existenţial, credinţa, pe Dumnezeu. Apare un bătrân sfetnic care o sfătuieşte pe mama disperată să privească totul cu mai multă luciditate şi îi expune ideea că există o viaţă de apoi. împărăteasa îşi acceptă cu resemnare suferinţa şi priveşte altfel viaţa şi moartear

Descrierile sunt prezente în oglindirea ritualului de înmormântare, iar dialogul reproduce spusele sfetnicului şi ale împărătesei. Imaginile sunt bine conturate: la început, predomină dinamismul care surprinde agitaţia produsă de solul care îl aduce pe Fulger mort. Urmează câteva imagini aproape statice care îl prezintă pe Fulger mort. Apariţia sfetnicului dă o altă turnură baladei, tonalitatea devine calmă, expozitivă, accentul cade pe demonstraţie, argumentare şi pe încercarea de a convinge de verosimilitatea opiniilor.

Este prezent şi naratorul care prezintă personajele, expune faptele.

Accentul cade pe transmiterea mesajelor filosofice, aşa că limbajul poetic nu prezintă elemente stilistice ieşite din comun. Sunt prezente *epitetele*: *„sărmanul crai”*, *„braţ hain”*, *albul tort”*, *„vaiet neîntrerupt”*, *„galben buzdugan”*.

Apar şi *metafore*: *„Dai zare negrelor poteci/ În noaptea largului pustiu”* care definesc intrarea în moarte. Bătrâneţea sfetnicului este sugerată de expresiile metaforice:

„Născut cu lumea într-un ceas.
El parcă-i viul parastas

Al altor vremi”.

Receptare critică

„În timp ce pentru Eminescu moartea însemna scufundarea în neant, şi chiar viaţa nu. era decât «*un vis al morţii eterne*», pentru Coşbuc moartea înseamnă o nouă viaţă! Este interesantă această sprijinire a vitalismului pe conceptul vieţii de apoi! Oşteanul îi spune Doamnei îndurerate de pierderea fiului său: «/ *nu e mort*! *Trăieşte-n veci*/ *E numai dus*».

Concepţia nemuririi nu este aici o consolare pentru suportarea unei existenţe odioase în speranţa unei răsplăţi după moarte, ci este un argument pentru susţinerea unei atitudini vitaliste. Dacă moartea nu există, spune poetul, unica raţiune este viaţa, deci” fapta. Şi într-adevăr, fapta este punctul central al existenţei umane. Pentru poet *a fi* este sinonim cu *a face*”.

(Octav Şuluţiu. *George Coşbuc*) (L.C.N.)

OCTAVIAN GOGA

RUGĂCIUNE

Context literar. *Rugăciune* este creaţia care deschide volumul lui Octavian Goga, *Poezii*, apărut în 1905 şi este o veritabilă artă poetică. Goga este un poet tradiţionalist, având în creaţia sa şi elemente neoclasice şi neoromantice.

Specificul speciei. Această artă poetică pune accentul pe rolul poetului în societate, demonstrând că acesta trebuie să fie un element dinamic în acţiunea de a înfăptui dreptatea şi fericirea neamului său.

Această *profesiune de credinţă* sau *manifest literar* (sintagme sinonime cu *artă poetică*) are un titlul sugestiv, implicând atitudinea de implorare către Dumnezeu, traducând totodată dorinţa poetului de a-şi vedea neamul în fericire, linişte şi bunăstare.

Teme – motive. Octavian Goga prezintă în acest poem rolul poetului în societate şi misiunea poeziei în existenţa omului. Ideea lui Goga este că poetul trebuie să fie un tribun, un purtător de cuvânt al neamului din care face parte, iar poezia trebuie să redea suferinţele şi idealurile celor mulţi.

Structură – compoziţie. După cum arată şi titlul, textul este alcătuit sub forma unei adresări către divinitate, căreia poetul îi cere să-i îndrepte paşii pe calea creaţiei spre a reflecta cu maximă veridicitate toate necazurile, aspiraţiile şi durerile poporului. El vrea

să se pătrundă de toate aceste stări pentru a deveni un fel de „cutie de rezonanţă" pentru tot ceea ce trăieşte neamul său. De asemenea, el consideră că poetul cetăţean este parte integrantă a poporului, el depăşeşte eul singular, tinzând către generalitate: *„Nu rostul meu de-a pururi pradă/ Ursitei maştere şi rele, / Ci jalea unei lumi, părinte, /Să plângă-n lacrimile mele"*.

Textul conţine şi sentimentul responsabilităţii poetului faţă de poporul oprimat. Goga demonstrează că adevărata poezie este aceea închinată celor *„rămaşi în urmă"*, adică celor năpăstuiţi de soartă şi de istorie. Adresarea către divinitate este directă şi patetică: *„Tu, doamne, văzul meu îndreptă"*, *„Dă-mi tot amarul, toată truda"*, *„În suflet seamănă-mi furtună"*.

Analiza stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Accentul cade pe forme substantivale cu mare putere de sugestie, adevărate simboluri: *pieptul*, *izvorul*, *sufletul*, *văzul*, *amarul*, *truda*, *viforul* etc. Şi pe forme verbale care sunt la imperativ, când se adresează divinităţii, sau la indicativ prezent, când poetul îşi expune crezul său artistic: *dă-mi*, *seamănă-mi*, *dezleagă*, *alungă*, *cad*, *caut*, *simt*.

Pronumele personal de persoana întâi în cazul dativ, *mi*, are valenţe stilistice remarcabile, relevând dorinţa autorului de a se pătrunde de amarul oamenilor pentru a putea reflecta totul, în creaţia sa, cu autenticitate.

Nivelul lexico-semantic. Implorarea către Dumnezeu este autentificată prin utilizarea frecventă a termenilor religioşi: *ispitele*, *povaţa*, *în veci*, *patimile*, *ursita*, *de-a pururi*. Regionalismele accentuează ideea că poezia este pusă în slujba celor mulţi, truditori ai pământului: *istovit*, *s-adapă*, *zvonul*, *ostenită*, *trudă*, *gârbov*.

Nivelul figurilor de stil. În textul lui Goga, substantivele sunt adevărate metafore sau simboluri, pe care autorul le-a înzestrat cu o mare încărcătură emoţională. *Pieptul* reprezintă sensibilitatea poetului, forţa sa de creaţie. *Izvorul* este sursa sa de inspiraţie, care se impune a fi viaţa ţăranilor, realităţile sociale concrete. *Văzul meu* ar putea reprezenta opera sakfântenţiile autorului, care vizează însăşi viaţa cu aspectele sale multiple.

Amarul, *truda*, *durerea* pot fi incluse în aceeaşi sferă semantică, pentru că toate exprimă starea de *jale* a ţăranului din Ardeal. *Viforul*

are mai multe conotaţii: el este semn al forţei, dar este şi elementul care simbolizează suferinţele robilor în aşteptarea momentului răzbunării.

Metafora *„doruri fără leacuri”* redă jalea, durerea celor consideraţi străini în propria ţară. Sintagma metaforică *„glasul de aramă”* este relevantă pentru puterea imensă a cuvântului, respectiv a creaţiei poetice, de a îndrepta faptele şi aspectele potrivnice din viaţa socială.

Poetul concluzionează că opera trebuie să devină un cântec etern, o *„cântare a pătimirii noastre”*, adică expresia suferinţei neamului din care face parte. Goga este de părere că de această jale colectivă trebuie să se pătrundă, în primul rând, el însuşi pentru ca opera sa să fie cât mai veridică, mai valoroasă. Textul evidenţiază că arta este în acelaşi timp o revelaţie divină, dar şi o forţă imensă capabilă de transformări radicale în plan social şi uman. Poezia lui Goga are un caracter mesianic pentru că întrevede speranţa în mai bine. El consideră că orice suferinţă poate fi depăşită dacă există credinţa în Dumnezeu şi în forţele creative proprii. Idealurile neamului se pot împlini pentru că ele au fost urmate cu multă voinţă, perseverenţă şi cu o imensă putere de sacrificiu.

Arta poetică a lui Octavian Goga, *Rugăciune*, stă alături de alte creaţii de aceeaşi factură, din literatura română, cum sunt: *Testament* de Ienăchiţă Văcărescu, *Epigonii* de Mihai Eminescu, *Poetul* de

George Coşbuc, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga, *Testament* de Tudor Arghezi, *Ars poetica* de Nichita Stănescu. Receptare critică

„Nota aceasta biblică, utilizată ades ca simbol în versurile poetului, este în primul rând expresia artistică a unor realităţi social istorice concrete”.

(Ion Dodu Bălan. *Octavian Goga*) (L.C.N.)

În MINE A ŢA

Titlul pastelului lui Octavian Goga conţine o formă adverbială care fixează momentul evocării sale: *Dimineaţa*.

Structură – compoziţie. Tonalitatea tristă a expunerii lirice dă originalitate acestei creaţii, pentru că începutul zilei este prezentat total diferit de ceea ce ar aştepta receptorul, adică o trezire exuberantă a naturii care se bucură de apariţia zorilor.

Imaginile panoramice cunosc proiecţii terestre, dar şi cosmice: *lanuri-păduri* şi *stele-nori-luceafărul*. Toate aceste elemente sunt personificate, străbătute de *„dorul pribeag"*.

Starea de tristeţe atinge un punct maxim în secvenţa imaginativă când: *„Luceafărul simte văpaia arzând/Şi tremură bietul, şi moare"*:

Ca şi în alte poezii ale lui Goga, observăm şi aici o interdependenţă om-natură, un fel de umanizare a naturii care devine solidară cu omul care suferă... *Jalea"* evocată şi invocată-mereu este, în acest pastel, trăită, simţită de toate elementele naturale, devenind *„amarul cântării"* sau *„patima doinei"*, expresii metaforice care traduc autentic starea de spirit a Ardealului de început de secol XX.

Spre deosebire de alţi autori de pasteluri (Alecsandri. Coşbuc, Pillat), Goga dă în creaţiile sale funcţii noi, deosebite, naturii. Poetul nu mai este un simplu admirator al frumuseţilor naturale, el reflectă simbioza om-natură, mai precis, transferul de sentimente de la om spre elementele care compun cadrul. Natura lui Goga vibrează, cântă, plânge, ridicând parcă, spre trepte cosmice stările de profundă suferinţă ale oamenilor. Nu întâmplător apare ca un laitmotiv cuvântul *„doină"*, simbol al varietăţii stărilor interioare, din care nu lipsesc *„jalea"* şi *„dorul"*.

Analiza stilistică

Personificările: *„Cu grele răsuflete apele dorm"*, „dor*m spicele grele",* luceafărul „clip*eşte", „*geme *porumbul sălbatic",* vântul

„Sărută" trestia dau pastelului o turnură aparte. Dispare senzaţia de încremenire, de static, şi se realizează o profundă relaţie cu spiritul sau cu idealurile umane.

Nota melancolică este accentuată şi de prezenţa unor *epitete*: *„grele răsuflete"*, *„spicele grele"*...*Luceafărul bolnav"*, precum şi de forme verbale care sugerează suferinţa, durerea, dorul: *„geme"*, *„tremură"*, *„plâng"*, *„se zbate"*, *„se-nfioară"*.

Brazii, personificaţi şi ei, devin factori izbăvitori:

„Deschideţi larg poarta, cărunţilor brazi.
Să vie-mpăratul măririi.
Să mângâie jalea nestinsului dor.
Să-mpace durerile firii".

Receptare critică

„Natura nuanţează artistic şi dă expresie deosebit de variată unei tematici cam uniforme care, într-un fel, caracterizează poezia patriotică şi socială a lui Octavian Goga. Cântarea pătimirii noastre, folosită ca laitmotiv al celor mai izbutite din poeziile sale, poetul o exprimă şi în *Dimineaţă, în codru*, *Pe înserate*, unde clopotul devine simbolul jalei *„înstrăinatului Ardeal”*.

(I.D. Bălan, *Octavian Goga*) (L.C.N.)

SIMBOLISMUL

Apărut ca reacţie la estetica parnasianismului şi a naturalismului, în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, simbolismul contribuie la promovarea conceptului modern de poezie, în spiritul unui idealism neoromantic.

Principii:

— Principiu] „universalei analogii” (între microcosmos şi macrocosmos sau între simţuri) prin care se încearcă cuprinderea lumii într-o viziune totală;

— Esenţa muzicală a poeziei;

— Versul liber;

— Arta sugestiei şi a simbolizării;

— Conceperea algoritmică a creaţiei, înlocuirea inspiraţiei cu imaginaţia.

ALEXANDRU MACEDONSKI

VALŢUL ROZELOR

Context literar. Poezia este un pastel cu *accente de idilă* în care Macedonski îşi dezvăluie afinitatea sa spre *simbolism*, deşi, în esenţă, el rămâne un poet *romantic*.

Titlul. Raportat la conţinut şi la tehnicile simboliste aplicate de poet, titlul prefigurează *sinestezia*. *„Valţui”* este sugestia mişcării armonioase, lente, dar şi a muzicii serafice. *„Rozele”* sunt sugestii ale vizualului, dar şi ale olfactivului. În titlu interferează astfel patru sugestii: dinamicul, auditivul, vizualul şi olfactivul, într-o armonie deosebită.

Tema este reflectarea unui aspect din natură, a măceşului *„singuratic”* şi a florilor care dau splendoare pământului, bucurându-se de strălucirea solară şi lunară.

Structură – compoziţie. Publicată în 1883 în revista *„Literatorul”* condusă de însuşi Macedonski, poezia are o structură diferită de cea a

pastelurilor sau a idilelor cunoscute. Textul cuprinde trei strofe cărora li se interpune un vers, ca un refren, care reia ultimul vers al strofei, dând creației o anume tonalitate de incantație, sau o muzicalitate aparte. Acest vers are o funcție estetică remarcabilă pentru că, pe lângă muzica interioară pe care o creează, realizează și sugestia de *„legănare”*, de mișcare ritmică a florilor personificate, intenția autorului fiind aceea de a reda *„valful”*, unduirea naturii, frumoasă și lină, determinată de mișcarea vântului care are o atitudine șăgalnică.

Elementele care compun cadrul sunt *măceșul* și *vântul*. Feeria naturii este surprinsă la lăsarea serii și în timpul nopții. Primele două strofe surprind armonia naturală, legătura floare-vânt, mișcarea florilor de măceș sub unduirea prietenoasă a vântului. Strofa a treia conține *„beția „*mișcării *„din ce în ce mai tare”* a florilor vrăjite de astrul nopții.

Analiza stilistică

Nivelul fonetic. Textul are câteva fonetisme: *primăverii*, *lunii*, *minciunei*, dar și *valț* și *danț* care ajută la realizarea rimei, a muzicalității, dar și la conturarea atmosferei de exuberanță, optimism, dinamism.

Nivelul morfo-sintactic. Topica obișnuită nu este respectată pentru că autorul vrea să evidențieze imaginea măceșului ale cărui flori, asemenea trandafirilor, se supun mișcării unduitoare a vântului.

Formele verbale la perfect simplu, imperfect și perfect compus realizează senzația că actul contemplării, precum și mișcarea florilor s-a produs într-un timp trecut, nedefinit. Totul îmbracă forma unei amintiri a acestei imagini, însă ea este repetabilă, ca orice fenomen din natură.

Nivelul lexico-semantic. Registrul lexical cuprinde: elemente populare: *dorul*, *lină*, *năluci*, *muiate* și neologisme: *carnaval*, *catifelate*, *val*, care sunt într-o simbioză perfectă.

Nivelul figurilor de stil. *Sinestezia*, tipică simbolismului, se realizează cu ajutorul unor elemente cromatice: *verdea*, *albeața*, *argintul* care se îmbină cu auditivul și dinamicul reflectat de *valț, danț*. Nu lipsește nici elementul tactil: *catifelate*.

Motivul central al textului este vântul care este personificat. Această *personificare* se realizează cu ajutorul epitetului *„nebunatic”*, iar apoi prin intermediul verbelor: *„Pofti-n*tr*-o zi pe flori la danț, „*, *„Și le*

vorbi cu voce lină/De dorul lui le spuse apoi/Şi suspină-cum suspină...”

Sunt personificate şi florile: *„Zâmbind prin rouă dimineţii”*.

„Gătite toate-n rochi de bal”. Sintagma *„rochi de bal”*, creează impresia de fast, dar şi de festivitate, conferind multă gingăşie imaginii reflectate.

Nu lipseşte atmosfera de mister, de irealitate creată de substantivul *„năluci”* şi de prezenţa lunii, ca şi de substantivul „minciunei”: *„Scăldate-n razele de sus, / Muiate în argintul luneij S-au dus în braţele minciunei, / Şi rând pe rând în vânt s-au dus”*.

Mişcarea lentă, la început, se intensifică la lăsarea nopţii, devenind un adevărat vârtej, cuprinzând toate florile măceşului: *„Iar vântul dulce le şoptea, / Luându-le pe fiecare, / Ş-un valţ nebun se învârtea, / Un valţ – din ce în ce mai tare”*.

Epitetul *„dulce”* şi verbul *„şoptea”* sunt elemente care definesc idila, relevând parcă gesturile tandre ale vântului *„nebunatic”*.

Macedonski are şi inspiraţia de-a evidenţia frumuseţea aspectului obişnuit al unui spaţiu natural. El redă cu mult talent imaginea unui măceş banal, surprins însă într-un moment de graţie, într-o sublimă mişcare produsă de adierea vântului de seară.

Receptare critică

„Dar cel mai frecvent printre procedeele muzicale ale lui Macedonski este refrenul. Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfăşurătoare şi obsedantă. – R<petarea primului vers la sfârşitul strofei de patru este un mijloc de nenumărate ori folosit de Macedonski. Alteori sistemul refrenelor este mai complex şi armonia muzicală care rezultă devine mai amplă şi mai bogată”.

(Tudor Vianu, *Poezia lui Alexandru Macedonski*) (L.C.N.)

RONDELUL ROZELOR CE MOR

Context literar. Rondelul este o *poezie cu formă fixă* care cuprinde 13 sau 14 versuri, distribuite în trei strofe şi având două rime. Primele două versuri devin refrenul textului, reluate în a doua strofă şi în final. Deşi apare în Evul Mediu, rondelul este cultivat în parnasianism. Macedonski a scris rondeluri spre sfârşitul vieţii şi au fost publicate postum în 1927, în volumul *Poema rondelurilor*.

Titlul. Întregul volum *Poema rondelurilor* cuprinde creaţii care

au în titlu termenul *Rondel*, evidenţiindu-se specia, după care se anunţă problematica, ideea, tematica textului. Asemenea titluri par a fi nişte dedicaţii: *Rondelul lucrurilor*, *Rondelul meu* etc. sau nişte creaţii care fixează un lucru asupra căruia autorul şi-a fixat atenţia. *Rondelul rozelor ce mor* se concentrează asupra florilor ca elemente efemere, care pier extrem de repede.

Teme – motive. Prin tematică, acest text este o meditaţie tristă asupra existenţei efemere a florilor, existenţă asociată cu aceea a omului care este de asemenea trecător.

Motivul central (dar şi *laitmotivul*) sunt rozele, care simbolizează frumuseţea, puritatea, dar şi efemeritatea. Apare şi grădina ca spaţiu edenic, dar şi al stingerii florilor.

Structură – compoziţie. Cele 13 versuri sunt distribuite în trei catrene şi un vers liber care este şi *refrenul* textului.

Rondelul se ordonează pe două elemente puse în relaţie de afinitate: rozele şi eul liric.

Fiind o poezie *parnasiană*, accentul cade pe *contemplare* şi *descriere*. Sentimentul dominant este de nostalgie în faţa trandafirilor şi de tristeţe profundă când este vorba de om şi de viaţa lui trecătoare.

Refrenul: „*E vremea rozelor ce mor*/ *Mor în grădini şi mor* în *mine*”, fixează un anume moment existenţial, când un element natural dictează o anume stare interioară. Poetul foloseşte substantivul „*vremea*” cu sugestii temporale oarecum imprecise, dar şi cu intenţia de a transmite ideea de repetabilitate. De fapt, tot ceea ce este efemer nu dispare în totalitate pentru că perpetuarea, repetarea în timp şi spaţiu îi dă o oarecare şansă de a se menţine, de a trăi iluzia eternităţii.

Poezia are doar două rime – *or* şi – *ine*, respectând rigoarea rondelului şi realizând o *muzicalitate* aparte şi prin structurarea versului de 8 – 9 silabe.

Analiza stilistică

Nivelul fonetic. Concentrarea expresivă şi realizarea ritmului impune o serie de eliziuni: ş-au *şi-n*, *amurgu-ntristător*.

Nivelul Iexico-semantic. Registrul lexical nu cunoaşte variaţii spectaculoase, dat fiind forma fixă a textului, concizia şi atenţia autorului concentrate pe meditaţia asupra unui final rapid şi inevitabil al florilor. Descoperim câteva elemente ale limbajului popular: *fior*, *jale*, *vălmăşagiiri*, *duioase* care dau o coloratură aparte expresiei artistice,

nuanţând discursul liric.

Nivelul figurilor de stil. *Antiteza* viaţă-moarte, specifică oricărui spaţiu existenţial, este prezentă şi în universul floral:

„Ş-au fost atât de viaţă pline.
Şi azi se sting aşa uşor”.

Aici intră în antiteză: *trecutul*, reprezentat de verbul *„au fost”*, care a însemnat gloria, frumuseţea florii, cu *prezentul* care reflectă tragedia: *„se sting”*.

Stingerea florilor produce *Jale”*, termen cu valoare de simbol pentru că orice fenomen perisabil îi aminteşte omului că şi existenţa sa este la fel. *„Fiorul”* morţii devine astfel omniprezent*: „În tot*, *se simte un fior/ O jale e în orişicine”*, pronumele nehotărât *„orişicine”* având putere de generalizare.

Fiorul, *jalea* au un corespondent în strofa a treia în expresia metaforică *„Curg vălmăşaguri de suspine”*, substantivul *„suspine”* accentuând nota de tristeţe provocată de stingerea rozelor.

Apropierea morţii este sugerată de *„amurgu-ntristător”* şi de metafora *„marea noapte care vine”*. Noaptea este fenomenul cosmic care produce mutaţii considerabile, impunând somnul, iar somnul înseamnă a muri puţin, pentru om, pe flori determinându-le să-şi plece *„fruntea lor”*.

Repetarea verbului *„mor”* din refren stabileşte similitudini între floare şi om. Dispariţia florii are implicaţii metafizice asupra omului, de aceea exteriorul (floarea din grădină) se răsfrânge acut în interiorul celui care contemplă veştejirea florii: *„Mor în grădini*, *şi mor şi-n mine”*.

Receptare critică

„Rondelurile aduc convertirea satanismului tumultuos într-o superioară şi plină de înţelepciune resemnare în faţa realităţii, meschine şi dure; nu e o renegare a idealurilor de tinereţe, care rămân constante, ci o transmutare a lor într-un domeniu de basm, imaterial, de neatins pentru proza cotidiană, în care elogiul frumuseţii, al naturii florale, al formelor de artă cuprinde şi sublimează toate aspiraţiile spre idealitate ale poetului. Expresie a unor adânci dezamăgiri şi a unei oboseli adânci, rondelurile sunt însă şi mărturia stabilităţii acestor idealuri şi a unei nedezminţite dragoste de viaţă”.

(Mircea Anghelescu, *Macedonski*: *Poemele «Nopţilor»*) (L.C.N.)

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Context literar. Poemul a fost elaborat în 1901 şi este o concretizare a faptului că Macedonski este un poet *romantic* în creaţiile căruia apar şi elemente *simboliste*. *Noaptea de decembrie* încheie ciclul *Nopţilor*, creaţii care conţin teme diverse şi care au ca model *Nopţile* poetului francez Alfred de Musset.

Specificul speciei. Macedonski a publicat în 1890 un poem în proză *Meka şi Meka*, poem care este punctul de plecare al *Nopţii de decembrie*. În *Meka şi Meka* se povesteşte despre prinţul Ali-ben-Mahomet-ben-Hassan care primeşte o mare avere obţinută pe căi necinstite din partea tatălui şi, odată cu ea, îndemnul de a urma în viaţă numai calea dreaptă. Prinţul porneşte într-un pelerinaj la Meka, cetatea sfântă a musulmanilor, şi străbate deşertul pustiul în line dreaptă. Tot spre Meka se îndreaptă şi Pocitan-ben-Pehlivan, un cerşetor care nu se alătură alaiului princiar, ci merge spre cetate pe căi ocolite. Prinţul este răpus de căldura pustiului, iar Pocitan trece pragul cetăţii Meka.

Titlul este semnificativ pentru conţinutul romantic al poemului: *noaptea* este spaţiul visării şi al creaţiei şi permite intrarea în fantastic, imaginar.

În titlul poemului termenul *decembre* are şi el o semnificaţie deosebită: el desemnează încheierea anului, dar şi ultimul text al ciclului de 12 *Nopţi*. *Decembre* conţine, aşadar, şi ideea de ciclicitate, ca și cum totul este repetabil, ca şi lunile anului. „Decembre” se opune lui „Ianuarie”, dar se şi completează: în primul poem apare, de asemenea, chipul poetului de geniu, sărac, în opoziţie cu societatea, iar în cel final același poet, în dezacord cu lumea, dă frâu imaginaţiei prezentând soarta geniului care se sacrifică pentru un ideal.

Teme – motive. Tematica centrală a poemului este condiţia tragică a omului de geniu. Acesteia i se alătură etica geniului care nu admite decât *„calea cea dreaptă”* şi faptul că omul superior devine victima propriului său ideal.

Motivul romantic al nopţii creează cadrul meditaţiei, visării, contemplării, dar este şi o posibilitate de evadare dintr-o realitate dură. Visul are pentru romantici valoare compensatorie, pentru că, prin rupere de realitate, creatorul își poate îndeplini idealurile. Noaptea apare în poem şi ca un pretext de a evada într-un cadru exotic.

Culorile sunt motive care ţin mai mult de înclinaţia lui

Macedonski spre simbolism. *Albul*, *galbenul*, *rozul*, *roşul*, *negrul au* alte semnificaţii decât cele cunoscute la romantici: *albul* este culoarea spaţiului de creaţie, dar şi a pustiei, element natural ostil; *galbenul-rozul* reprezintă existenţa fericită în Bagdad, iar *roş ui* este semnul patimii devoratoare, al sacrificiului şi al morţii, *negrul* sugerând un destin tragic.

Drumul este motiv, dar şi simbol. El este calea spre aspiraţie şi pe parcursul lui se înfăptuieşte sacrificiul. Drumul Emirului este cel al onoarei, al eticii superioare, pe când cel al drumeţului pocit este o cale a compromisului şi nesincerităţii.

Structură – compoziţie. Poemul are un *caracter simetric*: în secvenţa iniţială şi în cea finală este prezentă descrierea camerei poetului damnat, a spaţiului de creaţie. Simetria poemului nu creează senzaţia de ciclicitate, de repetabilitate a unui fenomen cum ar fi destinul Emirului, ci evidenţiază faptul că poetul este capabil mereu să recreeze un alt univers.

De la spaţiul real, *„alba odaie”*, se trece firesc la spaţiul imaginar în care apare Bagdadul cu *„Palatele sale”*. Intrarea în imaginar se realizează şi graţie *albului* (element simbolist): *„Pustie şi albă e camera moartă1”*, *„Pustie şi albă e-ntinsa câmpie”*. Această culoare uneşte cele două spaţii, real şi fantastic, relevând nu numai ideea de perfecţiune, ci şi ostilitatea naturii (a deşertului).

Secvenţa următoare conţine descrierea *„rozului Bagdad* şi a

Emirului. Oraşul apare ca un *„Rai de-aripi de vise*, jj *rai de grădini”*. iar Emirul *„E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu”*. Drama acestuia se conturează treptat. Mai întâi:

„... zilnic se simte furat de-o visare...

Spre Meka se duce cu gândul mereu, „ca apoi aspiraţia să atingă cote maxime:

„Spre Meka-l răpeşte credinţa-voinţa.
Cetatea presfăntă îl cheamă în ea.
Îi cere simţirea, îi cere fiinţa.
Îi vrea frumuseţea – tot suf/etu-i vrea – Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa”.

Emirul este stăpânit de dorinţa de a ajunge la Meka, stare care devine devoratoare, atotstăpânitoare. Părăseşte *„rozul Bagdad* angajându-se într-o aventură care presupune împlinirea unui ideal

greu de atins.

Cea mai dramatică secvenţă cuprinde drumul Emirului spre Meka. Fiinţă superioară, Emirul nu acceptă niciun compromis, el alege să străbată pustia în linie dreaptă. Drumul tragic al Emirului stă acum sub semnul *roşului*, culoarea vieţii, dar şi a morţii, a patimii, şi a încrâncenării de a-şi atinge idealul: intrarea în Meka. În acelaşi timp pleacă spre Meka şi drumeţul *„zdrenţuros şi pocit*, *„hoit jalnic de bube – de drum prăfuit, / Videan la privire, şi searbăd la faţă"*. Drumul acestuia *„ocoleşte mai mult – tot mai mult"*. Alaiul Emirului se împuţinează, dispar pe rând, *„Dragi tineri, cai ageri şi mândre cămile"*.

Momentul culminant apare în secvenţa în care Emirul rămâne singur *„sub cer de oţel"*, dominat încă de imaginea cetăţii *„din vise"*. Meka este acum un miraj, *„o nălucă"* spre care înaintează, dar cade răpus, în timp ce drumeţul *pocit*, *iazma*, *„trece sub poartă"*.

Moartea Emirului, ca şi drumul său drept au conotaţii deosebite: Emirul devine victima propriului său ideal, acela de a ajunge la Meka (simbolul absolutului), parcurgând o cale care nu admite compromisuri. Moartea Emirului devine simbolul sacrificiului pentru o idee, principiu sau ideal. De acest lucru nu poate fi capabil decât geniul, pentru că numai el aspiră spre ceva intangibil: perfecţiunea. De fapt, prin moarte Emirul pătrunde în „Meka cerească", adică în absolut, în timp ce drumeţul – reprezentantul lumii comune – intră în „Meka pământeană" care reflectă idealurile obişnuite, uşor de atins de către oameni.

Analiza stilistică

Trăsăturile stilistice ale poemului trebuie prezentate tot din perspectiva celor două curente, *romantism* şi *simbolism*, de care a fost atras Macedonski.

Motivele poetice: *noaptea*, *visul*, *spaţiul exotic* ţin de romantism şi ele impun utilizarea frecventului procedeu romantic: *antiteza*. Aceasta apare între Emir şi drumeţul pocit, între drumurile acestora şi între idealurile lor: absolutul şi aspiraţia comună, posibilă de realizat.

Elementele simboliste ale textului sunt: *folosirea culorilor*, *muzicalitatea textului*, *corespondenţele*.

Am văzut că poetul dă culorilor alte semnificaţii decât romanticii şi prezenţa lor dă conotaţii deosebite temei condiţiei tragice a geniului.

Muzicalitatea textului, realizată şi datorită ritmului şi rimei, devine remarcabilă graţie utilizării refrenului: *„Şi luna-l priveşte cu ochi oţelit, „Bagdadul*! *Bagdadul*! *Şi el e emirul”*, *„Şi el e emirul şi toate le are…*

Corespondenţele se realizează prin armonizarea *imaginilor vizuale, auditive* şi *olfactive*: *„Argint de izvoare şi zare-aurită”*, *„Havuzele cântă… voci limpezi şoptesc”*, *„Prin aer petale de roze plutesc*: *1*

Poemul *Noaptea de decembrie* este *o alegorie* prezentând conotaţia tragică a celui care tinde spre absolut. Astfel, Emirul este geniul, cu o etică superioară şi capabil de sacrificiu suprem, drumeţul este omul obişnuit care nu are aspiraţii prea înalte şi de aceea îşi atinge scopurile sale existenţiale, iar Meka reprezintă idealul înalt, absolutul, perfecţiunea.

Simbolice sunt şi drumurile celor doi: „calea cea dreaptă” este specifică geniului care alege întotdeauna un drum cu asperităţii care îl va dirija chiar spre sacrificiu, în timp ce *„drumul ocolit”* este specific omului care se pliază situaţiilor, îşi protejează existenţa efemeră având bucurii momentane.

Epitetele calificative şi cromatice metaforice sunt larg utilizate redând trăsăturile emirului, creând atmosfera imaginară sau conturând vizualul şi auditivul: *„E farmec, e trăsnet*… *„… Palatele sale sunt albe fantasme”*, *„zare aurită”*, *„Sub bolţi lucitoare de-argint şi de-azur”*, *„vie lumină”*, *„lotusu-albastru”*, *„voci limpezi şoptesc”*.

Metaforele sunt originale definind tragismul existenţei geniului: *„Pustia e-o mare aprinsă de soare”*, ochii sunt „de*moni cumpliţi”,* sau moartea acestuia: „no*aptea adâncă”.*

Enumeraţia şi *repetiţia* accentuează trăsăturile remarcabile ale Emirului: „E *tânăr,* e *farmec,* e *trăsnet,* e *zeu”*, *îi cere simţirea,* îi *cere fiinţai îi vrea frumuseţea* – tot *sufleiu-i vrea”*.

Receptare critică

„O alegorie dramatică a sorţii poetului este cunoscuta *Noapte de decembrie*, unde năzuinţa spre ideal fascinează întreaga sa viaţă, subordonându-şi-o, dar fără a-i permite îndepărtarea de «calea cea dreaptă»”.

(Mircea Anghelescu. *Macedonski*, *Poemele* «*Nopţilor*») (L.C.N.)

GEORGE BACOVIA

PLUMB

Context literar. Apartenenţa poetului la *simbolism* a fost demonstrată printr-o serie de argumente tematice (motivele solitudinii, toamnei, ploii, sensibilitatea nevrotică fiind extrem de active în lirica bacoviană), prin argumente stilistice (sinestezia, simbolurile obsedante) şi prin intertextualitate (Bacovia citând în textele sale, autori simbolişti).

Asimilarea acestei poetici nu exclude însă unele deschideri spre avangardismul european, adică spre expresionism, futurism şi suprarealism.

Specificul speciei. Acuitatea senzorială, ambiguitatea, muzicalitatea internă a versurilor, comunicarea unei stări de criză, de apăsare şi dezolare, persistenţa termenilor cromatici, simetria compoziţională sunt elemente ale retoricii şi imaginarului simbolist, prezente în *Plumb*.

Titlul poeziei (reprodus şi în titlul volumului care-l conţine) are valoare emblematică, fiind reprezentativ pentru creaţia bacoviană. Utilizat în alchimie (se transformă în aur), în magie (este marca lui Satan), în ritualurile funerare, plumbul e însoţit în text de o trenă largă de semnificaţii.

Motiv plurivalent, insistent repetat, simbol thanatic, el sugerează în acelaşi timp, prin extensie, degradarea, mineralizarea, singurătatea.

Teme – motive. Supratema ideatică, dar şi muzicală a poeziei este aceea a morţii. Atmosferă sumbră, decepţionistă şi clişeele simboliste şi bacoviene (dezolarea, senzaţia de apăsare, pustiul) i se subordonează.

Spaţiul somnului devine spaţiul morţii. El nu mai oferă fiinţei un confort exterior (*„e vânt”*), râu mai e unul securizant. Legătura somn-moarte nu mai este înţeleasă în manieră romantică, ea generând criza existenţială, angoasa.

Structură – compoziţie. Cele două catrene ale poeziei alcătuiesc un monolog tragic în care se pot citi reacţiile eului în faţa agresiunilor exterioare (frigul, vântul), dar şi neliniştea sa interioară.

Formula metrică simplă (rimă îmbrăţişată, măsură de zece silabe) accentuează tonalitatea elegiacă a versurilor.

Realul se reduce la elementele ce trimit la moarte, direct

(coroane, sicriu, cavou (veşmânt)) sau indirect (plumb). Căderea în agonie a întregului univers este simbolizată de frângerea zborului (" *aripi de plumb*") care devine un zbor în jos. Dar moartea nu se manifestă doar în plan exterior, ci şi în acela interior, al eului poetic, simbolizând vidul sufletesc; „do*rmea întors amorul meu de plumb".* Dispariţia fiinţei iubite sau a sentimentului (textul e echivoc) justifică prezenţa te*mei solitudinii.* Mo*tivul mineralizării lumii,* al de*gradării iubirii şi* al sin*gurătăţii („stăm singur lângă mort")* se află în interdependenţă, încercarea de a resuscita dragostea („am *început s*ă-*l strig")* eşuează. Punctele de suspensie marchează caracterul fragmentar al viziunii asupra universului şi totodată fragmentarea şi împietrirea acestuia.

Analiza stilistică

Nivelul fonetic. Consoanele dure, oclusive şi fricative (p, b, s, ş), dar şi vocalele închise (a, a, o, u), mult mai frecvente decât cele deschise, imprimă versurilor o muzicalitate stranie, terifiantă.

La nivel morfologic, menţinerea aceluiaşi regim verbal (imperfectul) creează impresia de imobilitate, de stagnare a timpului, într-un moment nefast, pentru fiinţă. Blocajul temporal e înlăturat printr-o reacţie vitalistă: *„am început să-l strig"*. Acest efort violent de ieşire din criză, subliniat de utilizarea perfectului compus, nu durează însă. Angoasa se reinstalează, ea fiind accentuată şi de prezenţa în text a mărcilor eului liric (persoana întâi a verbului, adjectivul posesiv de persoana întâi singular) şi a conjuncţiei *şi* (în enumeraţii).

Paralelismul sintactic cu ajutorul căruia sunt puse-n evidenţă o serie de asociaţii (*sicriu/amor*, *cavou/mort*, *vânt/frig*, *coroane de plumb/aripi de plumb*) ilustrează caracterul perfect geometric al acestei poezii în care figura dominantă este repetiţia (identificabilă atât în plan fonetic, morfologic, sintactic şi mai ales lexical).

Nivelul lexico-semantic. Echivalenţele, corespondenţele (*„flori de plumb"*, *„amor de plumb"*), cele şase ocurenţe ale cuvântului plumb, distribuţia termenilor în aceeaşi arie semantică a morţii (cavou, sicriu, funerar (veşmânt)), întreţin şi amplifică tensiunea dramatică a poemului.

La nivelul figurilor de stil, *personificarea* (*„dormeau adânc sicriele de plumb"*) pune în evidenţă relaţia fundamentală a textului, dezvoltată între eul poetic şi univers. Universul bacovian este limitat,

închis și acest lucru explică și interiorizarea eului și determină prăbușirea psihică. *Imaginile vizuale, picturale*. < dar și cele *auditive* (*scârțâiau*) sunt deosebit de pregnante și intense.

Receptarea critică

„Instinctul melodiosului, care conduce mâna tuturor moderniștilor, este absent în poeziile lui Bacovia, a cărui artă pare să învedereze o ureche nemuzicală sau, spre a nu se crede că a o spun cu reproș, o ureche în stare să accepte disonanța, zgomotul, dezordinea sonoră”.

(Nicolae Manolescu, *Despre poezie*) (E.C.)

DECOR

Context literar. Poezia are trăsături *simboliste* (valorifică tema morții) se bazează pe o tehnică simbolistă (utilizează un cod coloristic și o linie muzicală sumbră, funebră), dar, prin abundența substantivelor, prin sincope, prin senzațiile intense ține și de poetica expresionistă.

Specificul speciei. *Decor* este un pastel modern, subiectivizat, alcătuit din tușe care contrastează puternic (alb/negru). Peisajul descris, schematizat și esențializat nu are însă o corespondență clară în realitate, fiind mai mult o proiecție a interiorității și a imaginației.

Titlul. În acest poem *decorul* sărac, stilizat în manieră expresionistă, alcătuit din câteva simboluri, poate reprezenta un peisaj exterior, dar mai ales un peisaj interior sau mental. Poetul transfigurează și mistifică realitatea. Cromatismul simplu (alb, negru), extins la întregul spațiu („co*pacii albi,* co*pacii negri”, „*cu *pene albe,* pe*ne negre”; „*și f*runze alb*e, *frunze negre”)* *e*ste ușor artificial.

Teme – motive. Distribuind aceiași termeni în asociații variate, Bacovia creează un univers dizarmonic, halucinatoriu, dominat de sugestia *morții*. *Motivul cromatic* alb-negru, aplicat unor constituenți diferiți ai poeziei, semnifică dezastrul total, despărțirea, agonia. Realul, redus la câteva componente (frunze, păsări, copaci, parc), destructurat și dezintegrat de frecvența elementelor indeterminate (regrete, fantome, „*o pasăre cu glas amar*”) este dezolant.

Prezența omului (” *regretele plâng iar*”), abia schițată, trimite ca și în celelalte texte, la spațiul uman care-i dublează pe cel natural, i se substituie și chiar i se suprapune.

Mărcile „eului” lipsesc din poezie, dar apare în schimb *motivul*

baudelairian al păsării, dublul simbolic al poetului.

Structură – compoziţie. Poemul este compus din trei catrene, delimitate prin trei monostihuri (cu scopul de a dinamiza descrierea); măsura este opt-nouă silabe, rima îmbrăţişată, iar ritmul iambic.

Punctele de suspensie, reluate în finalul mai multor versuri fragmentează însă textul, exprimând o percepţie deformată, discontinuă asupra universului

Prin comutarea şi permutarea aceloraşi termeni (alb, negru), dar şi a unor secvenţe întregi („*Copacii albi, copacii negrii*"; „*şi pene albe, pene negre*") se instituie un *laitmotiv* muzical, grav, confirmat de substanţe afectiv-reflexivă a poeziei.

Analiza stilistică

La nivelul fonetic se observă lanţul grupurilor consonantice (gr, nu) percepute ca zgomote, ca sunete perturbatorii. Apariţia vibrantei stridente r în fiecare rimă (negri, solitar, funerar, iar) nuanţează această textură sonoră, imprimând versurilor o muzicalitate funebră.

Nivelul morfo-sintactic. Schematismul şi paralelismul sintactic („în *parc regretele plâng iar... /* în *parc fantomele apar...*"), propoziţiile nominale („Şi *frunze albe,* fr*unze negre/Copacii albi,* co*pacii negrii"*) exprimă o anume dezarticulare a limbajului, poetul renunţând la încorsetările şi convenţiile gramaticii.

Materialul lexical este şi el foarte sărac. Poezia este alcătuită din alternanţa celor două culori şi a determinanţilor lor. Moartea ameninţă nu numai vegetalul (copacii albi/copacii negri; frunze albe/frunze negre), ci se asociază şi reprezentanţilor animaliere (pene albe/pene negre).

Nivelul figurilor de stil. Metonimia („*în parc regretele plâng iar*") sugerează de asemenea existenţa unei crize sufleteşti şi posibilitatea convertirii spaţiului exterior în timp şi spaţiu interior.

Figura cea mai importantă a textului rămâne totuşi repetiţia. Ea se manifestă atât în plan semantic, cât şi în plan gramatical şi prozodic, amplificând aspectul „macabru" al decorului.

Receptarea critică

„Primul vers poate fi citit referenţial: copacii albi şi copacii negrii sunt copacii desfrunziţi, ca şi carbonizaţi, acoperiţi de zăpadă. Reluarea schemei (în versurile 6 şi 11) atacă însă impresia de descriere fidelă, fie şi numai prin faptul că extinderea opoziţiei

alb-negru la alte aspecte ale realităţii (penele, frunzele) introduce un criteriu de similaritate artificială: intuiţia e contrariată de cadrul coloristic foarte sâmplu întrebuinţat de poet”.

(Nicolae Manolescu, *Despre poezie*) (E.C.)

LACUSTRA

Context literar. Prin motive (noaptea, ploaia, nevroza, golul sufletesc, singurătatea), prin atmosfera dezolantă şi prin tehnică (muzicalitate interioară, corespondenţa, sugestie), *Lacustră* aparţine curentului *simbolist*.

Specificul speciei. Poezia comunică o stare de anxietate, de criză, determinată de agresiunea mediului exterior (a ploii). Decorul macabru, simbolul obsedant, acuitatea senzorială sunt elemente specifice liricii bacoviene.

Titlul este o metaforă simbol. Termen cheie al textului, exprimând spaima de ploaie şi moartea iminentă, „lacustră” înseamnă, de fapt, locuinţă lacustră şi face trimitere la locuinţele preistorice, înălţate pe stâlpi în mijlocul apelor sau la marginea lor, oferind numai o neînsemnată protecţie în faţa calamităţilor.

Teme – motive.

În *Lacustră* tema dominantă este aceea a *singurătăţii*. Natura ostilă.

Intemperiile, ploile diluviene exacerbează neliniştea celui ce încearcă să se odihnească, făcând mai acut sentimentul solitudinii („Su*nt singur şi mă duce-un gând*”).

Apa nu mai este spaţiu genezic, nu mai reprezintă haosul primordial, nu mai este obiect al contemplaţiei, ci se încarcă de conotaţii malefice. Ea distruge, degradează, destramă natura, mineralul („*Aud materia plângând*”), civilizaţia („*Un gol istoric se întinde*”), dar destructurează şi microuniversul spiritual, spaţiul intim al eului poetic. *Somnul*, *noaptea* eternizate („*de-atâtea nopţi*”) nu mai sunt nici ele faste pentru fiinţă, ci dimpotrivă accentuează senzaţia de insecuritate sau de captivitate (” *Şi parcă dorm pe scânduri ude / în spate mă izbeşte un val*”).

Aşteptarea înspăimântată a morţii prin descompunere, prin eroziune („To*t tresărind,* tot *aşteptând”)* exprimă tema mai generală a ins*tabilităţii* şi pre*carităţii funciare a omului.*

Încercarea de a ieşi din prizonierat prin regresiunea imaginară

în timpuri străvechi, ancestrale nu reuşeşte. *Motivul locuinţelor lacustre* ilustrează imposibilitatea oricărei salvări.

Structură – compoziţie. Cele patru strofe sunt organizate simetric. Prima şi ultima strofă descriu spaţiul real şi încadrează ca într-o acoladă, celelalte versuri circumscrise spaţiului somnului şi al visului, bântuit de coşmaruri. Planul realităţii materiale este dublat de planul lumii interioare.

Tiparul metric este, de asemenea, complex. În prima şi a treia strofă se găsesc trei versuri identice cu funcţie de refren şi care amplifică muzicalitatea internă a poeziei („*De-atâtea nopţi aud plouând*". „*Sunt singur şi mă duce-un gând/Spre locuinţele lacustre*").

Măsura constantă (de opt, nouă silabe), plasarea gerunziului în rimă (plouând/plângând), asonanta (se întinde/ploaie; ude/pori) potenţează sonoritatea sumbră a textului.

Analiza stilistică

Organizarea substanţei fonetice în *Lacustră* creează o melodie apăsătoare, delirant-macabră care corespunde în structura de adâncime unei stări lirice identice, unei tristeţi metafizice.

Sonoritatea inclusă a versurilor, realizată prin frecvenţa vocalei *u*, un adevărat laitmotiv (aud, plouând, sunt), prezenţa grupului consonantic exploziv *pl*, dar şi terminaţia stridentă în *ind* şi *înd* a cuvintelor (gând, aşteptând, tresărind) alcătuiesc o temă muzicală gravă în perfect echilibru cu nucleul ideatic şi afectiv al poeziei.

La nivel morfo-sintactic, verbele de percepţie (*tresar*, *mi se pare*, *simt*) şi gerunziul (*aşteptând*, *tresărind*) indică starea de veghe neliniştită, angoasa eului poetic. Semnele prezenţei acestuia în text sunt de altfel foarte numeroase. Solitudinea şi însingurarea lui sunt sugerate prin regimul verbal şi pronominal, dar şi prin reluarea adjectivului *singum*

Propoziţiile spaimei şi ale trăirilor afective rezultă şi din utilizarea stăruitoare a adjectivelor nehotărâte (" *atâtea nopţi*", „*atâta ploaie*"), a adverbului de intensitate (" *tot tresărind, tot aşteptând*") şi a conjuncţiei „şi „(" *şi parcă dorm*…", „*şi mi se pare*…").

Structura lexicală a poeziei exprimă de asemenea teama de fenomenul diluvian şi apăsarea sufletească. Gruparea cuvintelor în sfera semantică a apei (*lacustră*, *plouând*, *plângând*, *ude*, *val*, *ploaie*) şi a umanului (*singur*, *simt*, *tresărind*, „*mă duce-un gând*") explică

transferurile dinspre marele univers (cosmic) spre micul univers (intim).

În plan stilistic, *repetiţia* versurilor (” *De atâtea nopţi aud plouând*”), *personificarea* (” *materiaplângând*”), *simbolul* (locuinţele lacustre) exprimă teroarea materialităţii şi fragilitatea fiinţei în faţa agresiunii acesteia.

Receptarea critică

„Exemplul maxim al «nenorocirii» dizolvate în această apă-neant îl reprezintă desigur *Lacustră*, în care cosmosul întreg se lichefiază, recurge spre haos, reintră în întunericul nebulos al primordialităţii şi inexprimabilului, devine ireparabilitate. Şi într-o incomparabilă stare de singurătate, frică, ameninţare, ipoteze, insecurităţi, poetul aude plouând (nu vede, aude şi aşteaptă dârdâind). Ce? Ca arabii lui Exupéry din faţa cascadei, sfârşitul probabil”.

(Ion Caraion, *Sfârşitul continuu*) (E.C.)

CV VOI...

Titlul este ambiguu. El sugerează că subiectul liric, conştient de propria-i individualitate şi genialitate, se situează în afara lumii (relaţia eu-voi devenind una de opoziţie şi disociere) sau – dat fiind semnul prepoziţiei cu –, că subiectul liric se integrează în comunitatea *„geniilor întristate care mor”* (relaţia eu-voi devenind una de asociere).

Teme – motive. În cu *voi*... se pot identifica ternele majore ale creaţiei bacoviene: *singurătatea* (” *Mai Bine singurătatea*...”), *moartea* (” *O*, *genii întristate care mor*”), dar şi atmosfera sumbră din celelalte poeme, obţinută mai ales prin artificii lexicale (” *ţară tristă*”, *„fără sentiment*”, *„întristare*”).

Laitmotivul „ţara asta plină de humor” impune însă şi o altă imagine-cheie a textului. *Toposul patriei* se configurează din câteva detalii pregnante: tristeţea (contrastând cu umorul) şi genialitatea.

Calchiind modelul oferit de Eminescu în *Luceafărul*, Bacovia realizează un portret al geniului compus din următoarele trăsături: solitudine (” *mai bine singuratec*...”), pasivitatea (” *te retragi nepăsător*”), melancolic (*„O genii întristate*...”), izolare (*„în cerc barbar*”), sfârşit prematur (”...*care mor*”) şi cădere în uitare (*„singuratec* şi *uitat*”).

Titlul, punctele de suspensie, dar şi incompatibilitatea semantică între termenii ultimului vers („O *ţară tristă*, *plină* – se

humor”) fac posibilă şi un alt tip de interpretare, modernă, în cheie ironică. În pofida faptului că asigură faima patriei sale, geniul este exclus, repudiat: „*Pierdut să te retragi*...”

Prin această temă, dar şi prin poziţia sa, la începutul unui nou volum, poemul are şi funcţia unei arte poetice.

Structură – compoziţie. Poezia are o structură simplă (două catrene) şi muzicală (primul vers se repetă, ca un refren, la sfârşitul primei strofe, iar alte versuri variază foarte puţin). Formula metrică armonioasă (rima îmbrăţişată, măsura constantă de zece silabe) se opune însă conţinutului grav al textului.

Analiza stilistică.

Spre deosebire de cele mai multe texte bacoviene, în cu *voi*... lipsesc mărcile caracteristice persoanei 1. Eul poetic se impersonalizează. se obiectivizează, refugiindu-se sub masca gramaticală a persoanei a II-a („*să te retragi*”).

Cu toate acestea, *repetiţia* („Ma*i bine singuratec şi uitat*”), prezenţa unor cuvinte din aceeaşi familie (întristată, tristă) sau zonă semantică („sin*guratec*”, „făr*ă sentiment*”) exprimă la adevăratele ei proporţii drama poetului.

În plus, *metonimia* (ţara înseamnă patrie, dar şi popor) şi *oximoronul* („*o ţară tristă, plină de humor*”) conduc la o lectură plurală, dovedind complexitatea ideatică a poeziei, în ciuda compoziţiei simple.

Receptarea critică

„În cea mai gravă, mai dramatică latură a sa, jocul poetic bacovian ar fi deci înscenarea unui spectacol *sui generis*, astfel construit încât să sugereze acel mod de a fi jucat al omului alienat până şi de propria individualitate, într-un univers a cărui dinamică e asimilată mişcării unui mecanism. Lirica lui Bacovia, ar fi până la un punct, o poezie despre «jocul lumii» şi în acest sens, partea de libertate a celui jucat este ca şi nulă”.

(Ion Pop, *Recapitulări*) (E.C.)

DECEMBRE

Titlul conţine o metonimie. În baza unei contiguităţi temporale, iarna este sugerată prin prima sa lună, scrisă într-o grafie regională: *decembre*.

Teme – motive. În text se pot descoperi motive consacrate de imaginarul *simbolist* (iarna, căderea perpetuă a zăpezii, noaptea), dar

ele nu mai determină anxietate şi angoasă.

Tema iubirii se asociază cu tema naturii, dar şi contrastează cu aceasta. Spaţiul exterior, hibernal este perfect delimitat („*spre geamuri priveşte iubito*”) de spaţiul domestic, familial. Cântarea confortului casnic („*Mai spune s-aducă jăratic*”; „*Şi mână fotoliu/ spre foc*”; „Ci*teşte-mi ceva de la poluri”;* „Ma*i spune* s-*aducă şi lampa”)* traduce totuşi neliniştea interioară a celui care a luat cunoştinţă de ameninţarea atmosferică („Te *uită, zăpada-i cât gardul”*).

Focul din cămin, simbolul combustiei interioare, prezenţa caldă, apropiată a femeii („*Şi vino şi tu mai aproape*”), evaziunea în lectură („*Nu râde… citeşte-nainte*”) temperează însă sentimentul de agitaţie şi panică („*Ce calde aicea la tine*”).

Ca şi în pastelurile lui Alecsandri, iarna este descrisă în manifestările ei stihiale („*Şi ningă… zăpada ne-ngroapă*”; „*Potop e-napoi şi-nainte*”), dar cataclismul natural nu mai înaintează, ca în *Lacustră*, în perimetrul locuinţei, interiorul fiind, de data aceasta, unul securizant.

Structură – compoziţie. Poezia este structurată în şase strofe, ce alcătuiesc, prin repetiţia unor formule („*te uită cum…*”), prin *laitmotivul „citeşte-nainte*”, prin *asonantă* (tine/decembre), prin măsura regulată a versurilor (nouă silabe) şi prin epiforă („*Potop e-napoi şi-nainte/ Nu râde citeşte-nainte*”), o construcţie simetrică şi muzicală. Compoziţional, textul se dezvoltă pe tehnica paralelismului om-natură, în fiecare secvenţă identificându-se elemente specifice celor două planuri.

Analiza stilistică

Nivelul fonetic. În *Decembre* sonorităţile grave ale vocalelor închise cu, a) se îmbină cu cele luminoase (a, o) fără ca o temă fonetică să fie dominantă.

Nivelul morfo-sintactic. Ca şi în celelalte poeme bacoviene, prezenţa eului poetic este marcată la nivel morfologic prin verbe la persoana I (*aş vrea*, (*mă*) *duc*) şi pronume (*mi* (*s*)), dar, în acelaşi timp, se remarcă şi existenţa persoanei a doua (*tine*, *citeşte* (*mi*), *te uită*) şi a apelativelor (*iubito*, *tu*). Poezia nu mai este aşadar un monolog, ci tinde spre o formulă mai dinamică, dramatizată.

Câmpului semantic al iernii alcătuit dintr-o serie bogată de termeni (*decembre*, *ninge*, *zăpadă*, *poluri*, *promoroacă*) i se opune un

alt câmp semantic, ce desemnează spaţiul casnic (*focul*, *fotoliul*, *soba*, *ceaiul*, *lampa*).

Nivelul figurilor de stil. *Metafora hiperbolizantă* („*Potop e-napoi şi-nainle*"), *imaginile vizuale* („*e ziuă şi ce întuneric*") şi *auditive* („*şi focul s-aud cum trosneşte*") conferă textului aspect de pastel. Culorile (alb, roşu) sugerate indirect de zăpadă şi foc, nu mai au conotaţii negative, ci pozitive, simbolizând triumful sentimentului erotic. Receptarea critică

„Bacovia e, înainte de toate, sincer. Poezia lui nu ţinteşte niciodată un anumit efect literar, totdeauna însă ea aduce cu sine, fără să-şi dea socoteală, unul… Bacovia se mulţumeşte să se analizeze şi să-şi noteze, scurt, precis, cu nervi strânşi, într-o înnăscută încordare, impresiile. […]". (Nicolae Davidescu, As*pecte şi direcţii literare*) (E.C.)

TRADIŢIONALISMUL

Tradiţionalismul este o orientare literară conservatoare care cunoaşte la începutul secolului XX două orientări (semănătorismul şi poporanismul) şi care se manifestă în perioada interbelică prin gândirism.

Caracteristici:

Tradiţionaliştii utilizează cu precădere următoarele teme şi motive: viaţa satului, folclorul, obiceiurile, tradiţiile, credinţele religioase, istoria, memoria.

Tipologie:

— Pastelul „psihologic" (Ion Pillat – *Aci sosi pe vremuri*).

— Poezia de factură religioasă (Vasile Voiculescu – *În grădina G/ietsenmni*);

— Sonetul (Vasile Voiculescu – *Sonetul CLXVIII*).

1. Idei gândiriste:

— Apărarea „românismului" prin cultivarea temei istorice, folclorice şi religioase;

— Atitudine ostilă faţă de civilizaţia modernă;

— Confundarea etnicului cu esteticul, mai ales după 1930.

2. Idei de la „Vi*aţa românească":*

— Simpatie pentru ţărani, de unde frecvenţa temei rurale şi a necesităţii luminării poporului prin cultură;

— Amestecul criteriului social în aprecierea operei literare;

— Rezerve faţă de modernism, considerat „decadent".

ION PILLAT

ACI SOSI PE VREMURI

Context literar. Ion Pillat este un poet interbelic de factură*tradition alistă*. Este considerat continuatorul lui Vasile Alecsandri, căci scrie un pastel evoluat, „*psihologic*” (Ion Pop). Poemul *Aci sosi pe vremuri* este inclus în volumul *Pe Argeş în sus* (1923).

Titlul aduce în prim plan un spaţiu şi un timp neprecizate, dar marchează şi suprapunerea prezent/trecut prin antiteza adverbului „aci” (formă populară) şi a locuţiunii adverbiale „pe *vremuri”.*

Teme – motive. Tema poemului o constituie *fortuna labilis* – trecerea ireversibilă a timpului. Alături de aceasta se mai poate vorbi de o alta, complementară, aceea a existenţelor imuabile ale vieţii omeneşti (generaţiile trăiesc la fel, practic, animate de acelaşi sentiment sacru: iubirea).

Poemul este structurat pe motivul comuniunii om-natură, motiv de origine folclorică şi pe *simbolul clopotului*.

Analiză stilistică

La nivel fonetic remarcăm muzicalitatea versurilor, realizată deseori prin aliteraţii: „*păianjenii zăbreliră şi poartă, şi zăvor*”, „*ca umbre berze cad*”.

Nivelul lexical. Vocabularul folosit este unul voit arhaic, există însă şi câteva referinţe la momentul contemporan poetului, realizate mai ales prin trimiteri livreşti: „*i-a recitat Le lac*” / „*ţi-am şoptit poeme de bunul Francisc Jammes*” etc. Regionalismele sunt rare (” *pridvor*”, „*dânsa*”, „*aievea*”), iar limbajul este de cele mai multe ori obişnuit, familiar.

Din punct de vedere morfo-sintactic se poate observa schimbarea timpurilor verbale: perfectul simplu e înlocuit cu imperfectul şi cu perfectul compus, sugerându-se trecerea de la timpul ideal al dragostei la cel real, care distruge totul.

Punctele de suspensie accentuează senzaţia de tristeţe şi de meditaţie pe tema timpului neiertător.

La nivel stilistic se constată îmbinarea desăvârşită a doua procedee retorice frecvente la Pillat: *paralelismul simbolic* şi *simetria* pentru a se susţine tema poemului şi la nivelul construcţiei.

Primele versuri creează o atmosferă sumbră prin evocarea casei părinteşti, denumită metaforic „*casa amintirii*”. Poetul încearcă

diminuarea efectelor trecerii vremii prin folosirea *metonimiilor* şi a unor gesturi familiare, specifice unei existenţe liniştite şi confortabile: zăvorârea porţii, savurarea unui ciubuc cu tutun. Atmosfera are accente romantice şi putem remarca şi motivul comuniunii omului cu natura: stăpânii nu au îmbătrânit singuri, plopii au împărtăşit aceeaşi soartă.

Următoarele versuri prezintă prin imagini vizuale idila dintre bunicul şi bunica. Cu ajutorul epitetelor: bunica era *„subţire şi tăcută"*, bunicul *„nerăbdător"* sunt realizate portretele celor doi. Ba chiar bunicii i se face şi un mic portret fizic insistându-se asupra ochilor ei albaştri: *„ochi de peruzea"*.

Numele şi operele citate: *Le lac* – Lamartine şi *Zburătorul* – Ion Heliade Rădulescu fixează în timp momentul întâlnirii celor doi. De asemenea, putem remarca şi detaliile ironice, menite să contracareze atmosfera domoală ce l-ar putea plictisi pe cititor: *„Bunicul meu desigur i-a recitat Le lac"*, *„ţi-am părut romantic şi poate simbolist"*. Finalul acestei poveşti nu este unul fericit, de basm, ci unul realist: *„De mult e mort bunicul, bunica e bătrână"*, iar eul liric conştientizează legile vieţii, lucru marcat în text prin două interogaţii retorice: *„Ce straniu lucru*: *vremea*! / *Deodată pe perete*/ *Te vezi aievea numai în ştersele portrete"*, *„Căci timpul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita*!..."

Abia în a doua parte a poemului ajungem la momentul prezent: întâlnirea eului liric cu iubita, întâlnire marcată de acelaşi ritual: lanul de secară, vara, locul de întâlnire, zvelteţea logodnicii, momentele idilice, dar şi acelaşi avertisment al clopotului ce prevesteşte nunta/moartea. Ultimele versuri sugerează explicit ideea repetabilităţii la infinit a poveştii de iubire, protagoniştii fiind desigur alţii.

Paralelismul dintre cele două planuri este redat nu numai prin cadrul identic, ci şi prin abundenţa comparaţiilor: *„ca dânsa tragi la scară"*, *„ca-n basme se urzea"*. De asemenea, o muzicalitate aparte este conferită şi de prezenţa repetiţiilor: *„şi poartă şi zăvor"*, *„şi poteri şi haiduc"*, *„trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita"*. Versificaţie. Poemul este compus din nouăsprezece distihuri şi-un monovers final ce conţine ideea de bază a naşterii vieţii din moarte şi a morţii din viaţă.

Rima este împerecheată, iar măsura de 13-14 silabe. Despre acest poem, Nicolae Manolescu nota că *„are mişcarea unei clepsidre*:

timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoţilor care iau totul de la început în forme imperceptibil modificate”. Asta în timp ce George Călinescu apreciase deja „*graţioasa, mişcătoare şi invizibila paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii dar şi simbolizare a uniformităţii în devenire*...”

Receptare critică

„Evocările din volumul *Pe Argeş în sus* sunt puternic sensibilizate de o vibraţie sufletească adâncă. Lirismul rămâne discret, dar infuzează intim toate tablourile. Intervin acum o căldură, o apropiere, o duioşie şi o veneraţie, care privilegiază peisajul, situându-l într-o zonă de afecţiune distinctă. Cum remarca Eugen Lovinescu, această poezie traduce în practică programul tradiţionalist, dar fără apăsări teziste, printr-o experienţă de viaţă personală şi o adeziune interioară firească”.

(Iulian Boldea, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă*) (M.F.)

VASILE VOICULESCU

ÎN GRĂDINA GHETSEMANI

Context literar. Adept al tradiţionalismului exprimat artistic, Vasile Voiculescu se impune ca unul dintre poeţii reprezentativi ai acestei direcţii în perioada interbelică.

Poezia *în grădina Ghetsimani* a fost publicată în volumul *Pârgă* (1921) şi are ca sursă de inspiraţie *Evanghelia Sfântului Luca* (cap. 22, versetele 39 – 46).

Titlul marchează şi locul desfăşurării unui eveniment dramatic (martiriul psihic): în grădina Ghetsimani de pe muntele măslinilor Iisus s-a rugat singur şi a aşteptat să fie prins şi crucificat.

Teme – motive. Tema poeziei este de factură biblică; poetul redă suferinţa lui Iisus înainte de răstignire, conflictul dintre natura umană şi natura divină. Astfel, întregul poem devine. O alegorie având la bază opoziţia sacru/profan.

Alături de această temă apar diferite motive: motivul rugăciunii, motivul cupei, motivul trădării.

Structură – compoziţie. Poezia se organizează – în primele trei stofe – în jurul elementelor ce ţin de natura duală a lui Iisus, iar a patra strofă redă imaginea naturii terifiante, amplificând tragismul viziunii.

În ceea ce priveşte versificaţia poezia are o structură clasică,

tradiţională, adică patru strofe a câte patru versuri de 14 silabe, iar rima încrucişată.

Analiza stilistică

Dacă din punct de vedere fonetic, poezia nu prezintă particularităţi, putem observa în planul morfo-sintactic anumite elemente relevante, cum ar fi prezenţa verbelor la imperfect, care permite proiectarea acestei drame într-un timp mitic, pe de o parte, şi creează impresia de continuă suferinţă, pe de altă parte.

De asemenea, unele substantive comune trimit la ideea de simboluri: viaţa/moarte, soartă, pahar, iar majoritatea adjectivelor (determinanţilor) completează dimensiunile zbuciumului interior *„amarnica strigare”*, *mănă-nendurată”*, *„infama băutură”*, *sete uriaşă”*.

Nivelul lexico-semantic. Poetul foloseşte foarte multe cuvinte de sorginte populară: *brânci*, *amarnică*, *strelici*, *vraiştea* etc., iar multe dintre acestea pot fi încadrate în aceeaşi sferă semantică a chinului, suferinţei îngrozitoare.

Nivelul figurilor de stil. Poemul are la bază, aşa cum am menţionat deja, o amplă *alegorie* pe tema eternului conflict între sacru şi profan.

În prima strofă poetul compune imaginea iconică a lui Iisus în Grădina Ghetsimani, accentuându-se, spre deosebire de reprezentările picturale, zbuciumul omenesc. Primul vers dezvăluie refuzul iniţial al unei asemenea soarte. *Metafora paharului* pe care trebuia să îl *bea* Iisus este preluată din Biblie şi este una deosebit de plastică.

Putem remarca, de asemenea, contrastul cromatic ce vine în sprijinul dualităţii personajului: *„curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul”* şi ultimul vers, când rugăciunea devine hiperbolic *„amarnică strigare”*, iar efectul ei are proporţii cosmice: *„stârnea în slăvi furtună”*.

A doua strofă debutează prin metafora *„mână-nendurată”* expresie a voinţei divine implacabile. Trăsătura pregnantă aici este intransigenţa; Dumnezeu îşi îndeamnă fiul să-şi îndeplinească misiunea, *„să bea paharul”* – fapt sugerat de o mână care se coboară din cer şi îi întinde paharul (metonimie). Tensiunea nu a scăzut în intensitate, dovadă *epitetele*: *nendurată*, şi *grozavă* (ultimul este însoţit şi de *inversiune*, mijloc stilistic frecvent folosit pentru prezentarea efectului unui cuvânt-cheie).

Metafora *sete*, epitetul *uriaşă* şi hiperbola *„sta sufletul să-i rupă”*

sunt toate cuvinte încărcate de trăire, tensiune, sugerând dorinţa de jertfă.

Punctele de suspensie ilustrează ideea de reflecţie, dar şi dorinţa de linişte.

A treia strofă debutează printr-un contrast gustativ-cromatic: *„apa verzuie – sterilei de miere / venin groaznic – dulceaţă”*, ultima fiind întâlnită şi în poezia argheziană.

Se revine la neputinţa acceptării sacrificiului de către Iisus prin conjuncţia coordonatoare adversativă *dar*. Ultimul vers este un paradox: *„bătându-se cu moartea, uitase de viaţă”*.

Ultima strofă reprezintă un mic pastel, reprezentând imaginea naturii răvăşite, în concordanţă cu zbuciumul anterior. Culorile sunt sumbre, măslinii, simbol al păcii, sunt personificaţi şi anticipează faptele ruşinoase pe care le vor comite oamenii. Metafora *„bătăile de aripi”* din penultimul vers sugerează sufletul nevinovat care se va ridica la cer, iar ultimul vers prezintă indirect hotărârea luată de Iisus (aceea de a se sacrifica) prin metaforele *„ulei de soare”* (fariseii) şi *pradă* (mielul Domnului, Iisus).

Receptare critică

„În imagini picturale şi statuare, de o deosebită pregnanţă a reprezentării, Voiculescu pune în scenă figura simbolică a unui personaj cu o vocaţie mesianică, stând sub auspiciile sacralităţii, un personaj liric şi mitic aflat într-o situaţie-limită, de răscruce a destinului său sacrificial”.

(Iulian Boldea, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă*)

(M.F.)

SONETUL CLXVIII (14)

Context literar. Sonetul CLXVIII face parte din volumul *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de Vasile Voi cu les cu*.

Titlul este surprinzător prin lungime, Voiculescu respectând aici convenţia literară respectată în Evul Mediu şi Renaştere care impunea titluri cât mai explicite: *„Ne bate primăvara „în inimi*!... *Să-i deschidem”*.

Vasile Voiculescu păstrează şi în acest sonet trăsăturile esenţiale ale acestei specii literare, menţinând chiar şi figurile de stil dominante: epitetul, alegoria, comparaţia amplă, interogaţia retorică.

Tema este general-umană: dragostea; de altfel, aceasta este şi

tema principală a întregului ciclu de sonete, ea înglobându-le pe toate celelalte: timp, creaţie, moarte.

Structură – compoziţie. *Sonetul CLXVIII* se bazează pe comparaţia amplă, de factură populară, dintre persoana iubită şi natură. Aceasta din urmă ne este înfăţişată sub două aspecte antitetice: unul seducător, fermecător, ce ne trimite cu gândul la ideea împlinirii prin iubire, a cuplului: *primăvara*; cel de-al doilea – ameninţător, distrugător, aducător de nefericire şi *îngheţ sufletesc*: *„asprul univers”* iarna. Acesta trimite implicit la ideea despărţirii, suferinţei şi singurătăţii.

La fel, persoana iubită e capabilă de două atitudini: una plină de dăruire, altruism şi cealaltă egoistă.

Sonetul debutează cu o exclamaţie plină de satisfacţia îndrăgostitului: *„Ne hate primăvara în inimi”*, care traduce atmosfera optimistă şi luminoasă. Ochii persoanei iubite îi dau eului liric curajul de a sfida nenorocirile vieţii, iar frumuseţea lor – *„Lapislazulii lumii sunt toţi ochii tăi”* – este imortalizată prin această metaforă hiperbolică.

În următoarele versuri elementele care aparţin naturii sunt alături de elemente din lumea umană. Frumuseţile naturii îl trimit pe poet cu gândul la gesturi exaltate. Metaforele care iau astfel naştere sunt tributare retorismului renascentist. Interogaţiile retorice potenţează efectul, iar epitetele şi inversiunile colorează tabloul: *„E mâna ta în aer? Sau prima rândunică? / E tremur lung de pleoapă? Ori gingaş flutur viu?”*

Metaforele *„rândunică”*, *„flutur”*, *„măcească”*, *„trunchi... de măr”* definesc fiinţa iubită: *„Bob roşu de măcească mi-întinde gura mică/ Trunchi zvelt de măr cu roadă e trupul tău mlădiu”*.

Contemplarea fiinţei iubite îi dezvăluie legile universului, ale naturii uneori binefăcătoare, alteori distrugătoare, precum capriciile iubitei, surprinse într-o imagine vizuală sugestivă: *„Picioru-ţi scump ce calcă o biată găză-n mers”*.

Concluzia sonetului e optimistă, integrând *alegoria*: fiinţa iubită e un fel de zână căreia i se spune natura, până şi iarna i se închină supusă.

Ultimele versuri sugerează, prin defilarea triumfală a persoanei iubite, acceptarea de către eul liric a imposibilităţii vieţii în afara

acestor relaţii, a nonsensului pe care l-ar căpăta natura fără dragoste.

Sfârşitul este circular şi marcat de o nouă exclamaţie retorică: *în drum ţi se aştern/ Pe rând, supuse toate la ritmul tău etern*!”

Analiza stilistică

Sonetul nu prezintă particularităţi fonetic, iar nivelul lexico-semantic se remarcă prin abundenţa cuvintelor folosite cu forma lor populară: „flutur”, „măcească”, „mlădios”.

Din punct de vedere morfo-sintactic putem remarca abundenţa determinanţilor în realizarea portretului fizic al iubitei: „*gingaş flutur* viu”, „*bob roşu de măcească*”; formele de dativ posesiv – construcţii tot de origine populară: „*gura-ţi*”, „*picioru-ţi*”, dar şi posesivele: „tău”, „ta”. Majoritatea verbelor sunt la prezent ceea ce subliniază caracterul mereu valabil al afirmaţiilor, actualitatea sentimentului.

În ceea ce priveşte versificaţia, Voiculescu scrie sonete după modelul shakespearian (deconspirat acest lucru încă din titlu). Poezia nu este împărţită în strofe, doar ultimele două versuri din 14, sunt izolate sub forma unei concluzii. Rima este încrucişată (pe alocuri), măsura este de 13-14 silabe, iar concluzia are monorimă.

Receptare critică

„*Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* (...) constituie o experienţă artistică singulară, şi nu numai în aria literelor noastre. Prin subordonarea lor, în punctul de pornire, la o operă model – (...) – ele se indică drept o operă de epigonism; însă prin forţa lor lirică, prin plasticitatea expresiei româneşti, care nu sunt cu nimic tributare modelului ales, ele se impun ca un miracol al poeziei noastre, obligându-ne să reflectăm la o reinstituire semantică a termenului de epigonism, operaţie care să elimine din sensul lui orice nuanţă depreciativă (...). *Traducerea imaginară* este, deci, locul geometric al unei întâlniri de cultură: revitalizarea unui vechi tipar, actualizarea unor virtualităţi spirituale prin turnarea în acest tipar a unei autentice trăiri lirice, a unei experienţe unice”.

(Iulian Boldea, *Simbolism*, *modernism*, *tradiţionalism*, *avangardă*)

(M.F.)

SONETUL CLXX (*16*)

Context literar. *Sonetul CLXX* face parte din ultimul volum de poezii al lui Vasile Voiculescu: *Ultimele sonete închipuite*... realizat la vârsta senectuţii, într-o realitate ostilă.

Sonetul este prin excelenţă o specie clasică, iar titlul volumului trimite la ideea (vezi modelul post-modernist) de reluare; rescriere. Pentru înţelegerea textului lui Voiculescu nu este însă obligatorie raportarea la model deoarece şi el are existenţă autonomă.

Teme – motive. *Sonetului CLXX este* cea a nemuririi obţinute prin creaţia literară şi a răsplăţii spirituale pe care o simte un poet genial, în plan secund, apare şi tema dragostei faţă de *„sacrul Will"*, mentorul său.

Motivele care apar sunt cele ale izgonirii din paradis, ale redobândirii acestor ipostaze adamice, a fericirii începuturilor. Pe lângă acestea două, şi dominându-le pe acestea, se distinge şi cel al atotputerniciei geniului.

Structură – compoziţie. Sonetul debutează printr-o referire la prietenul drag care apare şi în sonetele shakespeariene evocat prin substantivul în vocativ *„iubite"*.

Primele două versuri sunt ilustrate de două aforisme create cu ajutorul metaforelor şi al alcătuirii şocante a unui termen concret, din limbaj obişnuit: *„sămânţa"*, *„coaja"*, şi a unuia abstract, filosofic: *„nemuririi"*, *„eternul"*.

Urmează apoi o comparaţie amplă între naşterea unei opere geniale şi apariţia pe lume a unui pui ce moşteneşte de la părinţii lui abilitatea de a se înălţa la cer: *„Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripel pan ce-i soseşte timpul în slăvi să-şi ia avântul"*.

În următoarele versuri, eul liric se adresează marelui său maestru, slăvindu-i numele care s-a înălţat în slăvi ca *„vulturul iubirii"* (comparaţie). Remarcăm metaforele *„sol dezrobirii"*, *„prizonier"*, epitetul *„viu"* încadrat de virgule şi aşezat în centrul versului pentru a se insista asupra lui. accentuând ideea că tentativa shakespeariană n-a eşuat, iar poetul n-a strigat în pustie ca profeţii. Poetul apelează şi la hiperbole cu iz arhaic: *„s-a spart şi veac şi lume"*, *„a izbucnit din ţăndări"* pentru a sublinia impactul pe care opera poetului de geniu o are asupra celorlalţi.

În versul al nouălea apare şi o interogaţie. retorică, eul liric întrebându-se de unde le vine talentul celor aleşi, dar neţinând neapărat să afle răspunsul, mulţumit cu faptul că această *„magică cheie"* (metaforă, epitet, inversiune) descrie poarta celui mai râvnit ţinut, cel al ideilor eterne. Satisfacţia estetică deplină este denumită,

folosindu-se o metaforă şi doi determinanţi (inversiune): *„albă*, *zeiască voluptate”*:

Analiza stilistică.

Poezia nu prezintă particularităţi fonetice şi lexico-semantice, iar din punct de vedere morfo-sintactic se remarcă folosirea conjunctivului prezent: pentru a ilustra speranţa, posibilitatea de a învinge timpul prin operă, a inversiunilor – fapt ce conferă muzicalitate. De asemenea, observăm prezenţa construcţiilor retorice interogative.

Imaginea centrală a sonetului, *„vulturul iubirii”*, pasăre imperială, e des întâlnit în acest ciclu şi este ambivalenţă: sugerează pedepsirea cutezanţei omeneşti, răul, războiul şi moartea, pe de o parte, şi înnobilarea, lumina soarelui şi focul purificator, pe de altă parte.

Din punctul de vedere al versificaţiei, Vasile Voiculescu creează sonete clasice engleze (model shakespearian), ceea ce înseamnă că nu împarte poezia în strofe şi izolează ultimele două versuri sub forma unei concluzii. Rima preponderentă este cea încrucişată, iar măsura versurilor este 13-14 silabe.

Receptare critică

„Sonetul CLXXE un elogiu adus cuvântului întemeietor, cu valenţe orfice, acel cuvânt ce se distinge de vocabula utilizată în comunicarea de toate zilele. În structura cuvântului coexistă limitarea şi nelimitarea, sensul şi referentul sublimat, clipa şi eternitatea, latenţele şi actualizările. (...) Cuvântul dispune, aşadar, în viziunea lui Vasile Voiculescu, de puteri magice; el oglindeşte, pe de o parte, o realitate contingenţă şi, pe de alta, o transfigurează, îi redă marja de idealitate, acea faţă ascunsă a sa ce nu se regăseşte decât printr-o «lectură» poetică a lumii”.

(Iulian Boldea, *Simbolism*, *modernism*, *tradiţionalism*, *avangardă*) (M.F.)

MODERNISMUL

În sens larg, modernismul se referă la toate curentele inovatoare, dominante în prima jumătate a secolului al XX-lea.

În sens restrâns, lovinescian, modernismul poate fi definit ca expresie a sincronismului.

Caracteristici:

Poeţii modernişti optează pentru reflexivizarea, intelectualizarea şi subiectivizarea poeziei.

Tipologie:

— Arta poetică (Tudor Arghezi – *Testament*, Lucian Blaga – *Eu nu strivesc corola*...);

— Poezia „esteticii urâtului” (Tudor Arghezi – *Flori de mucigai*, *Fătălăul*).

— Poezia filosofică (Tudor Arghezi – psalmii);

— Poezia expresionistă (Lucian Blaga – *Lumina*);

— Balada (Ion Barbu – *Riga Crypto şi Lapona Enigel*);

— Poezia ermetică (Ion Barbu – *Din ceas, dedus*...).

Idei lovinesciene:

— Sincronizarea literaturii române cu literatura europeană prin *împrumut* şi *imitaţie*;

— Autonomia esteticului;

— Teoria diferenţierii şi cea a mutaţiei valorilor estetice;

— Încurajarea „poeziei noi” (simboliste), dar şi a celei ermetice.

TUDORARGHEZI *TESTAMENT*

Context literar. Apărută în cadrul volumului *Cuvinte potrivite*, poezia *Testament* este o artă poetică. În viziunea lui Arghezi ideea se împleteşte cu intuiţiile adânci ale stărilor de existenţă. În poezia argheziană gândirea şi limbajul sunt de factură modernă, iar forma şi tematica sunt adesea tradiţionale.

Titlul şi tema poeziei au ca obiect moştenirea spirituală pe care poetul o lasă urmaşilor în continuitatea unei tradiţii al cărei transmiţător şi mediator se proclamă. Eul liric nu se singularizează, ci se integrează câmpului istoric literar, deoarece el s-a format pe un teren pe care l-a făcut mai rodnic şi pe care doreşte să-l predea celor care-i urmează, în ideea de a-i spori valoarea, pornind de la ceea ce s-a creat deja. Socialul, artisticul, existenţialul sunt elemente inerente condiţiei umane, care marchează conştiinţa, o fac să se oprească asupra unor lucruri care, regândite, capătă noi înţelesuri.

Structură – compoziţie. Modul în care poezia debutează confirmă imediat titlul, atât prin ton, cât şi prin cuvinte, iar conţinutul testamentului este explicit delimitat: *„decât un nume adunat pe-o carte”*. Astfel este introdus cuvântul cheie al acestei poezii – *cartea*. Pentru ca aceasta să prindă contur, scriitorul trebuie să depună un

efort constant și îndelungat, deoarece *cartea* e muncă, adică, prin analogie cu destinul adamic, ceea ce omului i-a fost dat ca soartă încă de la începuturi. Termenul este plin de semnificaţii surprinse în variate forme lexicale ce desemnează diverse realităţi legate de lumea scrisului, artei, existenţei, precum: mărturii ale destinului înaintaşilor care au fost sublimate în creaţia sa (dimensiunea socială a poeziei, natura sa spirituală, importanţa acesteia ca îndreptar al vieţii, convertirea poverii în înţelesuri adânci ale vieţii); schimbul *sapei* în *condei* şi al *brazdei* în *călimară*, care ţine de transmutarea trudei din ogorul material în cel al filei, de procesul creaţiei, care cere timp şi consum major, căci trebuie mai întâi să găseşti termenii adecvaţi acestor realităţi atât de dure. Poezia este esenţă de cuvinte extrasă dintr-un limbaj comun. Poetul păstrează prospeţimea cuvintelor legându-le însă de un gând, de o idee. Creaţia nu mai este doar inspiraţie, ci şi rezultat al meşteşugului, al efortului minţii poetice. Cuvintele reprezintă materia în care se modelează conştiinţa de sine a omului, care poate fi prelucrată şi nuanţată cu multă spectaculozitate, acesta fiind modul artistic de comunicare pe care şi-l asumă programatic scriitorul în cadrul acestei poezii.

Cartea este atât imagine a spiritului şi vieţii unui popor, cât şi afirmare a individualităţii prin creaţie. Ea este trecerea de la conştiinţa colectivă, orală, la particularizarea gândirii în scris; e un element social, o *treaptă*; este *hrisov*, locul consemnării cuvântului: faptă şi rostire, concret şi formulare care să redea ceea ce exprimă concretul; e „*slova de foc*" şi „*slova făurită*", adică inspiraţie şi meşteşug, vers spontan şi vers cizelat, dăruire şi muncă, aceste două elemente contrarii fuzionând.

Limba literară se bazează pe graiul viu al neamului: „*Din graiul lor cu-ndemnări pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite*". Metafora „*cuvinte potrivite*" reprezintă materia verbală pe care poetul o „şlefuieşte" pe interior până îi dă netezimea necesară care să-i evidenţieze toată capacitatea de iradiere de sensuri noi. Dialog monologat, adresativ explicit, poezia are viaţă doar prin receptor, prin cineva care şi-o poate asuma ca experienţă ce poate fi preluată şi dusă mai departe.

Tensiunea pe care o transmite imaginea strămoşilor şi cea a trecutului este excepţională. De aceea, avem o radiografiere

memorialistică şi perspectivistă asupra poeziei. Vorbind de trecutul şi de viitorul ei, eul liric se plasează în plan prezent, ca sintetizator al sensurilor anterioare în semnificaţii noi, dar nu cotidiene, perisabile, ci care pot fi preluate de „ur*maşii stăpâni”* şi revalorificate. Opera nu este şi nu trebuie să fie un produs al momentului, ea ţine de eternitate şi, pentru a-i păstra adevărata natură, e nevoie să mânuim cu pricepere sensuri şi semnificaţii. Starea poetică presupune un freamăt interior continuu, regândirea versurilor şi fr*ământarea l*or, asemenea unui aluat a cărui frăgezime depinde de cât de mult şi bine l-ai prelucrat („fr*ământate mii de săptămâni”*).

Poezia e-un proces de purificare a cuvintelor şi de modelare în noua lor substanţă a unui univers de frumuseţe care să răzbune realitatea, urâtul poate deveni estetic, frumuseţea având adeseori, în mod paradoxal, rădăcini înfipte în materii repugnabile. Estetica urâtului este preluată din literatura franceză, de la poetul modern Baudelaire, care a sesizat potenţialul alchimic al cuvântului trivial ce poate fi înnobilat, gestul investirii cu un astfel de titlu revenindu-i poetului. Astfel, cuvântul capătă forţa de a fi pe rând mesaj (*versuri*) şi valoare spirituală (*icoane*), revoltă, suferinţă în faţa asupririi (*venin*), dar şi alinare, bucurie (*miere*). Poezia ca metamorfoză estetică a suferinţei presupune concentrarea sevei expresivităţii şi canalizarea ei în funcţie de realitatea ce se cere exprimată. În acest sens, *ocara* este pusă *„când să-mbie, când să înjure”,* calitatea versurilor ţinând de valoarea pe care poetul o imprimă cuvintelor. Ideea transmutării sensului dinspre urât spre estetic este reluată în versurile „Di*n hibe,* mu*cegaiuri şi noroi/* Is*cat-am frumuseţi şi preţuri noi”* în care interesantă este – valorificarea cuvântului pr*eţuri c*are, însoţit de adjectivul no*i,* semnifică figuri poetice noi, ascunse până atunci într-o realitate grosieră… Ce*nuşa morţilor din vatră”* este o imagine care devine întrupare demiurgică, simbol al amintirilor celor ce au pierit ca o pi*atră f*unerară.

În cadrul sintagmei „Du*rerea noastră”,* adjectivul posesiv sugerează identificarea eului poetic cu ţăranii a căror durere o împărtăşeşte. El îşi reafirmă în continuitatea celorlalte versuri linia genealogică rurală, cu modestie şi orgoliu în acelaşi timp, aceasta fiind o componentă socială a poeziei sale. El transformă suferinţa în cântec şi descântec, în armonie („o gr*ămădii pe-o singură vioară”*). Dizolvă

realul insuportabil, veacurile de chin şi le dă acestora o semnificaţie estetică, sugerând că poetul este un competitor al divinităţii în sensul că săvârşeşte răzbunarea împotriva st*ăpânului,* asupritorului pe care îl demască şi îl sacrifică în numele unei ordini universale. Astfel, prin sublimarea în poezie a durerii, a trudei, arta poate căpăta forţă justiţiară, ea devine replica artistului la destinul inconfortabil („bi*ci răbdat"*), rezistenţă în faţa vicisitudinilor vieţii. Exorcizarea răului presupune încrâncenare existenţială, dar şi luptă migăloasă cu substanţa cuvântului, pentru a-l înzestra cu forţă. Numai aşa el va putea prelua şi aduce la lumină mesajul generaţiilor trecute („ra*mura obscură"*).

Rob, *domniţă*, *domn*, toţi aceşti termeni reprezintă factori definitorii ai comunicării poetice cu rol de transmitere a unui mesaj ce are forţă modelatoare. În acelaşi timp, apare funcţia cognitivă a poeziei care deţine semne a căror descifrare este o deschidere către tainele lumii, altfel văzute, nu ca la Blaga. Aici metafizicul este înlocuit de fizicul revelator de sensuri. Misterul este în limitele umanului, el constă în capacitatea actului creaţiei însuşi de a fi un protest social, o ieşire din condiţia de rob şi o umilire a stăpânilor. Răzvrătirea, veninul, durerea reprezintă laitmotivul acestui crez artistic.

Gândul limpede şi concis al poetului, crezul său artistic sunt sintetizate în final, esenţa poeziei fiind combinarea talentului şi inspiraţiei, a pasiunii şi responsabilităţii.

Versificaţia este tradiţională şi modernă deopotrivă. Tradiţionalul ţine de rima pereche, iar modernitatea ţine de ritmul neregulat, care urmăreşte nu piciorul metric, ci gândirea poetică.

Analiza stilistică

La nivel fonetic, predominanţa vocaleloră. *a* în prima strofă şi în a treia poate imprima un ton hotărât, fiind strofe ale afirmaţiilor testamentare, respectiv ale afirmării contribuţiei străbunilor şi evocării destinului lor. nefast, dar asumat de poet.

Morfo-sintactic, putem remarca o topică originală: enunţuri logice, exprimând atitudini, sentimente, opinii, transmise în structuri lingvistice obişnuite („*nu-ţi voi lăsa drept bunuri după moarte*"), ce sunt reliefate într-o expresie inedită, deci memorabilă, creând structuri noi în limbaj: „*nume adunat pe-o carte*", „*seară răzvrătită*", „*bube, mucegaiuri şi noroi*"; subiectele accentuate prin poziţionare frecventă

la începutul versurilor şi secondate de atributive; inversiune sintactică: *Iscat-am*. Nu se mizează mai deloc pe segmentări prin intermediul punctuaţiei, semnificativă fiind doar virgula ce separă vocativul *fiule*, cu rol de a atrage atenţia asupra moştenitorului, şi virgula dintre propoziţiile principale… *Robul a scris-o*", „*Domnul o citește*", cu rol de a evidenţia succesiunea dintre actul creator săvârşit şi receptarea operei de către cititor. Creaţia nu este gratuită, scriitorul nu scrie doar de dragul înşirării cuvintelor pe hârtie, el are în vedere un destinatar, pentru că poezia sa are un mesaj de transmis. Modulările actului scrisului şi gestului testamentar sunt marcate şi prin temporalitatea verbală. Astfel, viitorul din incipit, *voi lăsa*, trimite la intenţia poetică în privinţa unicii sale valori pe care o va lăsa moştenire; timpul prezent actualizează imaginea străbunilor; perfectul compus şi perfectul simplu redau efortul depus de-a lungul timpului de scriitor pentru a crea ceva durabil, valabil; modul conjunctiv este folosit pentru exprimarea unui îndemn: *să urci*.

La nivel lexico-semantic regăsim împletiri fascinante de cuvinte, adevărate încarnări de imagini. Limbajul concret şi formulele aforistice combinate dau prospeţime şi forţă sugestivă textului. Se grupează cuvinte apropiate sau depărtate ca sens şi se modifică raporturile dintre ele sau raportul lor cu realitatea pe care o desemnează în general.

Termenul ce ordonează semantic textul este *carte*. Acesta este reluat de alte cuvinte metaforice şi investit cu noi semnificaţii, şi anume: *treaptă*, *hrisov*, *condei*, *călimară*, „*cuvinte potrivite*", „*hotar înalt, cu două lumi la poale*", „*frumuseţi şi preţuri noi*" iscate din „*bube, mucegaiuri şi noroi*", care pedepseşte „*odrasla vie-a crimei tuturor*"; în ea „*Domniţa suferă*", iar „*Domnul o citeşte*".

Receptare critică

„Poetul scrie pentru a-şi spune că înţelesul ultim îi va scăpa, dar nu renunţă să-l caute. Aşa încât însăşi aspiraţia spre unitate este unitatea pe care o putem numi (…) ca gest al unei conştiinţe tensionate pentru care poezia nu este totuşi numai un joc sau numai potrivire de cuvinte, ci încercarea de înţelegere prin cuvânt".

(Marian Papahagi, *Exerciţii de lectură*) (V.R.)

FLORI DE MUCIGAI

Context literar. Sentimentul acut al realităţii apare în volumul

Flori de mucigai, rod al experienţei detenţiei pe motive politice de la Văcăreşti. Poetul încearcă să dezvăluie aspecte nebănuite ale lumii înconjurătoare, folosind imagini de o concreteţe uluitoare, fapt ce constituie coordonata de rezistenţă a modernităţii creaţiei sale. Poezia este o artă poetică.

Titlul, oximoronic, constituie o surpriză, marchează o nouă dimensiune a esteticii literaturii, estetica urâtului. Este sinteză a doi termeni contradictorii pe care Arghezi îi uneşte într-un sens nou: *floarea* semnifică frumuseţe, viaţă, lumină, *mucigai* sugerează descompunere, moarte, întuneric, urâtul, răul; împreună trimit la o lume a valorilor alterate, pervertite. În acelaşi timp, sunt elemente simbolice care trimit la tema creaţiei care se naşte doar din efort scriitoricesc, fără vreun sprijin al inspiraţiei.

Teme – motive. Rezonanţă a volumului lui Charles Baudelaire, *Florile răului*, este o mărturie a sincronizării cu literatura europeană dar, în acelaşi timp, este şi transpunerea într-o manieră originală a esteticii urâtului în literatura autohtonă, lărgirea perspectivei artistice în poezie. Urâtul devine semnificativ semn al imperfecţiunii vieţii şi totodată creează un efect estetic născut din sentimentul de repulsie, de aversiune sau de oroare, formă de polarizare a contrariilor definitorii pentru condiţia umană, chiar în ipostaza regresivă pe care o figurează cel întemniţat.

Tematic apare lumea stranie a universului carceral. Este vorba despre lumea închisorii în care viaţa e reprimată pentru a ispăşi nesupunerea. În paralel, poezia este şi o artă poetică. Scriitorul revine mereu asupra principiilor scrisului pe care le redefineşte într-o nouă lumină a experienţei ce îl generează.

Structură – compoziţie. Poezia debutează cu sugerarea unei atmosfere sumbre a unui interior pustiit, unde doar *tencuiala* îşi mai poate găsi rostul, devenind materie a consemnării gândurilor eului liric. Este sinteză expresivă a experienţei din închisoare unde singura „filă” accesibilă exteriorizării este un *perete*. Pe de altă parte, apare ideea materialului brut în faţa căruia scriitorul se află, şi a muncii pe care acesta trebuie să o facă pentru a crea, dat fiind faptul că este *„pe întuneric, în singurătate, / Cu puterile neajutorate / Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul”*. Versul ultim desemnează ajutoarele pe care apostolii le-au primit din partea divinităţii drept sprijin, spre

deosebire de poet, care a fost lipsit de un astfel de ajutor. Astfel, condiţia creatorului din această poezie este văzută ca stând sub semnul însingurării, lipsei, tristeţii. Scrisul său reprezintă efortul unei singure minţi, lupta cu *stihurile*. Prin repetare, acest termen capătă diverse conotaţii simbolice: *„stihurile fără an”* – stau sub semnul semnificaţiei generale, legate de o ipostază a destinului uman, nu neapărat de contextul istoric; *„stihurile de groapă”* – sugerează adâncul, subterana, carcera, limitarea, însingurarea ce se reflectă în poezie, tematica în ultimă instanţă, dar poate trimite şi la naşterea versurilor din starea înnegurată, din profunzimea durerii; *„de sete de apă”* – poate trimite la energia semantică ce o soarbe cuvântul artistic din realitate; *„de foame de scrum”* semnifică cenuşa din care se încearcă refacerea vâlvătăii versului, revigorarea dintr-o stare de neputinţă, acoperirea unei nevoi vitale; *„de-acum”* denotă noutatea versurilor, autenticitatea lor.

Spaţiul interior se află în concordanţă cu cel exterior, cu atmosfera sumbră, neprimitoare, privată de lumină, care se asociază cu lipsa instrumentului adecvat scrisului alături de absenţa harului inspiraţiei. Sugestivă în acest sens este *„unghia îngerească”* care s-a tocit şi care provoacă durere, dar şi perseverenţa în a face ceva, în ciuda neputinţei, în a opune o rezistenţă interioară, chiar dacă asta înseamnă sacrificiu şi suferinţă. Aici reapare mai accentuat ideea că actul scrisului presupune un efort imens, mai ales atunci când nu mai are sprijinul inspiraţiei şi, totodată, se conturează imaginea oftatului adânc al unei singurătăţi prin care eul liric bâjbâie încercând să învingă materia dură a realului (*tencuială*).

Firea demonică prevalează asupra firii îngereşti; *„unghia îngerească”* epuizată, nimicită de efort, retrasă, ascunsă, de nerecunoscut este înlocuită cu *„unghiile de la mâna stângă”*, aceasta sugerând neputinţa umană dublată de voinţa de a trăi, de a-şi consuma chiar şi ultimele resurse. În acelaşi timp, stânga poate semnifica distingerea unei atitudini singulare, fapt ce ar. putea fi susţinut şi de separarea celor patru versuri finale de restul textului, compact.

Apare îmbinarea dintre olfactiv, tactil şi cromatic. Accentul cade pe crearea *imaginilor tactile* acute, nevrozate, iar la nivel cromatic predomină impresia de negru şi gri.

Imaginea acestei lumi se află în contrast cu aspiraţia omului

care, nemaigăsindu-şi cale spre înfăptuire, devine gând profund ce ia viaţă prin scris.

La nivelul versificaţiei apare rima pereche şi ritmul neregulat, punctat de repetarea anumitor cuvinte, structuri sintactice; eclectic în concepţia despre versificaţie, poetul nu precizează dacă preferă versul regulat sau liber, ci doar le foloseşte pe amândouă.

Analiza stilistică

La nivel fonetic se înregistrează sonorităţi ce rezonează cu starea încordată şi tristeţea, suferinţa subiectivităţii poetice. Așa că nu întâmplător apar în mod frecvent vocalele */*, *u*, aceasta din urmă regăsindu-se în aliteraţia eufonică din versul „*Nici de taurul*, *nici de leul*, *nici de vid turul*”.

Morfo-sintactic, importantă este inversiunea „*nu o mai am cunoscut*”, având drept scop accentuarea pronumelui *o*, element delictic ce reia semantic *unghia îngerească*. Dintre semnele de punctuaţie folosite, linia de pauză şi punctul au un rol aparte în text. Linia de pauză izolează inversiunea de mai sus, accentuându-i sensul, iar punctul situat după propoziţia scurtă „*Era întuneric*.”, devine marcă a ritmului interior al poeziei, dar şi punctare a semnificaţiei propoziţiei, producând o segmentare cu valoare edificatoare.

Lipsa complementului direct din prima frază a poemului reprezintă o modalitate de atragere a atenţiei asupra elementului implicat semantic de verb; scrierea se referă atât la titlu, la „*flori de mucigai*”, cât şi la *stihuri*, atât la idee, cât şi la forma în care e exprimată, la modul auster, precar prin care ideea prinde contur. Sintaxa argheziană în sine este neobişnuită: înşiruirea complementelor circumstanţiale (” *pe un perete*”, „*pe întuneric*”, „*în singurătate*”, „*cu puterile*”), a complementelor indirecte „*neajutate/ nici de taurul*, *nici de leul*, *nici de vulturul*”, a atributelor „*stihuri fără am stihuri de groapă*, / *de sete de apă/ şi de foame de scrum*”, „*stihuri de-acum*”, a construcţiilor eliptice.

Timpurile verbale conţin valenţe semantice. Astfel predomină perfectul compus atunci când apare imaginea neputinţei eului poetic, iar imperfectul este corelat cu atmosfera din poezie ce concordă cu starea poetică. Singurul verb la prezent este *să scriu*, care, fiind şi la modul conjunctiv, exprimă hotărârea poetului de a nu ceda în faţa realităţii dure şi de a continua să creeze, să-şi rămână sieşi sprijin prin

actul scrisului.

La nivelul lexicului apare noutatea autentică pe care o aduce Arghezi. El promovează nu un limbaj *nobil*, ci unul obişnuit, chiar trivial: *unghie*, *tencuială*, *firidă*, *părete*, *foame*, *scrum*, *groapă* etc. Expresivitatea cuvântului se metamorfozează în funcţie de contextul în care acesta este actualizat. Termenul *stihuri* apare în cinci contexte diferite, explicit în trei şi subînţeles în două. În fiecare dintre ele dobândeşte o altă încărcătură semantică. Semnificativă este şi repetarea adverbului *nici* şi negaţia cu rol accentuator.

Receptare critică

„Altă dată, îşi prezintă însă opera sa «neinspirată», de esenţă laică.

pentru că obiectul ei nu mai este de a slăvi indirect creaţia, ci de a-i prezenta feţele degradate, descompunerile, mizeriile. Acesta e sensul versurilor cu care începe poema *Flori de mucigai*, din fruntea culegerii cu acelaşi nume”.

(Şerban Cioculescu, *Introducere în Tu dor Arghezi*)

„Ilustrând perfect modernismul moderat, Arghezi s-a dovedit şi un reformator important al liricii noastre; el este eretic şi faţă de mişcările cele mai reformatoare ale vremii! (...) în *Flori de mucigai*, se modifică sfera realităţii acceptate drept «*poetice*»”.

(Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*) (V.R.)

FĂTĂLĂUL

Context literar. Poezie modernă, dar scrisă într-o formulă tradiţional folclorică, *Fătălăul* face parte din volumul *Flori de mucigai* şi se înscrie în seria portretelor de puşcăriaşi întâlniţi de autor în timpul detenţiei.

Titlul desemnează un hibrid uman, aflat între cele două principii ale vieţii: masculin şi feminin, reprezentând o derogare de la natural. Este, de fapt, un pretext pentru contemplarea estetică pornind de la imagini brute, stridente, secondate de un limbaj pe măsură.

Teme – motive. Tematic, textul se concentrează în jurul portretului desemnat de titlu, figurat caricatural. Întâlnim şi aici estetica urâtului, dar de data aceasta registrul imaginativ stă sub semnul ludicului, iar cel lingvistic sub semnul colocvialităţii –, Subsumativ. apare *motivul privirii* care înregistrează imaginea şi o reproduce, dar şi efectul privirii celui care este privit.

Structură – compoziţie. Poezia debutează cu prezentarea detaliilor corporale, între grotesc şi senzual, cu o radiografiere a trupului ce poartă stigmate ale feminităţii. Impresia este de bazar corporal: expune diverse imagini, reprezentări jucăuşe ale elementelor corpului. Avem astfel cuvântul *tuleie* care înseamnă păr abia crescut în mustaţa şi bărbia tinerilor, semn ale virilităţii incipiente, dar care semnifică în context exact opusul, feminitatea feciorelnică.

Nu există un periplu coerent al privirii ce înregistrează imaginea. Se trece brusc de la un element la altul, se mizează pe spontaneitatea înregistrării detaliului. Privirea se deplasează uimitor de repede dinspre o parte a corpului spre alta: de la faţă la subsuoară, coapsă pentru a reveni în zona capului, la urechi, apoi trece brusc la emanaţii ale corpului înregistrate olfactiv. Aici avem o imagine contrastantă între parfumul *tiparoaselor* (*tiparoase* este forma populară de la tuberoze care sunt flori puternic mirositoare) şi *hoit*, imagine ce trimite la corpul văzut în moarte, olfactiv şi vizual deopotrivă. După aceea apar în prim plan mâinile privite în amănunţimea degetelor, detaliate până la unghii, piele, ca apoi să trimită la ochi, la gură, buze, dinţi. Cromatica este sugerată culinar (*smântână*, *corcoduşe*). Dintre toate elementele înşirate, privirea este cea care trădează ceva din firea aspră, ascunsă (*ochiul tău în/unghie* – imagine stridentă).

Chipul, o dată conturat, ne este prezentat sub aspectul impresiei ce o trezeşte în jur. Are un efect spontan, şochează într-atât, încât provoacă reacţii şi metamorfoze neaşteptate, de-o miraculozitate grotescă: „fân*tâna leapădă";* „fata*,* de *cum te-o vedea,* / Ca *din vânt rămâne grea*".

Interesantă este descendenţa incertă, mitologizată a fătălăului: produs al unui cuplu inedit format din „*strigoi de voievod*", figură vampirică, fantomatică şi „*vioară, trestie sau căprioară*" ce sugerează fragilitate, chipul celui descris reuneşte aceste imagini contrastante sub forma unui pastel uman pitoresc. Este poate o referire la caracterul său: el ştie să se strecoare, are flexibilitate, deşi dă impresia de vulnerabilitate, de inofensivitate. Ideea este accentuată şi de excluderea tranşantă a unei posibile origini comune, punându-l sub semnul singularului, al originalităţii.

Ţinând cont de faptul că termenul *spare* înseamnă bucată mică de carne slabă şi copilandru în acelaşi timp, şi că *smârc* desemnează un

loc mocirlos, mlăştinos şi, totodată, semnifică în basme un loc îndepărtat şi primejdios, putem spune că la Arghezi avem de-a face cu un joc de cuvinte care atrage atenţia asupra creaturii nu tocmai atrăgătoare, reconstituind o geneză fabuloasă generată de un animal mitologic care, printr-un gest al copitei, face să apară „kw *aşa fel de făt*”. Imaginea este desigur ironico-ludică, asemeni unui giumbuşluc bufonic.

Finalul reprezintă un contrast surpriză, o revenire la familiar prin gestul eului liric. Imaginea este adusă în concretul derizoriu, un fel de fotografie a ceea ce a fost radiografiat. Maniera descriptivă este una lirică, iar subtilitatea artistică se manifestă prin caricaturalul care apare diminutivat pe alocuri.

Analiza stilistică

Nivelul fonetic poate fi luat în considerare prin repetarea vocalelor *e* şi-i care imprimă o sonoritate ce concordă cu spiritul jucăuş al versurilor, şi a diftongului *ca* în versurile de la cinci la nouă care creează muzicalitate folclorică.

În plan morfo-sintactic se remarcă în primul rând vocativul *mă*, semn al adresării familiare, ceea ce presupune că cel căruia i se vorbeşte, este un apropiat al poetului. Totodată, face ca poezia să fie un monolog adresat care nu angajează un ton sobru, ba din contră, unul lejer, lipsit de cenzurările stilistico-expresive.

Structura sintactică este simplă, cu propoziţii eliptice (*La sprânceană*/ *Fetişcană*. / *Subsuoară*/ *De fecioară*), creându-se astfel impresia de inventariere a detaliilor corporale într-o manieră enumerativă. La nivelul punctuaţiei, apare izolarea prin linii de pauză a sintagmei exclamative *al dracului*! prin care se accentuează mirarea vorbitorului.

Lexicul înregistrează forme şi sensuri variate cu orientare descriptivă. Întâlnim termeni regionali, arhaici, dar şi triviali, precum: *spare*, *smârc*, *tuleie*, *zulufi*, *cârcei*, *subsuoară*, *adâncată*, *zuvelci*. *tiparoase*, *viertmişi*, *corcoduşi*, *pafta*; fiecare dintre acestea desemnează sau sugerează câte un detaliu corporal semnificativ. Limbajul are un puternic iz argotic şi accentul cade pe ilar amestecat cu seriozitate.

Receptare critică

„În Fl*ori de mucegai,* efectul artistic constă în surprinderea suavităţii sub expresia de mahala. E vorba de un dialectism într-un fel

(...) Cu cât expresia e mai grotesc tipică, cu atât vibraţia autentică e mai surprinzătoare. Aceşti hoţi, borfaşi, ţigani, au toată gama lirică a omenirii şi o execută pe instrumente ce produc o duioasă ilaritate, adică într-o limbă indecentă, argotică".

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

„Dacă *Cuvinte potrivite* reprezintă o potenţare lirică, o depăşire, dincolo de temperament, şi în ordinea poetică, şi spirituală ocupă locul de frunte, *Florile de mucigai* reprezintă nota cea mai pregnantă şi adecvată a personalităţii scriitorului. Obiectivă, optică oarecum, prin material, ciclul acesta ne dă icoana vieţii de puşcărie într-o serie de momente şi de portrete, de un realism, estetic totuşi, neatins încă de literatura noastră, remarcabil şi prin adâncire psihologică, şi prin originalitatea crudă a expresiei".

(Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*) (*W.R.*)

PSALM (*Tare sunt singur, Doamne şi pieziş*)

Context literar. Poezia filosofică argheziană este poezia marilor întrebări ale insului aflat în faţa unei imense singurătăţi a cărui sens încearcă să îl afle. Dialogul devine monolog pentru că interogaţiile sunt suspensii ale fiinţei care nu reuşeşte să ajungă la un liman sigur, care să îi dea sentimentul împăcării cu sacrul, pe care îl caută şi care i se refuză. Acest fapt imprimă sufletului o permanentă nelinişte, o frământare între *credinţă şi tăgadă*.

Specificul speciei. Proiecţia argheziană din *Psalmi*. este aceea din *Vechiul Testament*. Chipurile divinităţii însă iau o formă imperceptibilă omului, simbol abstract sau forţă terifiantă, neant.

Scriitorul preia psalmul biblic ca formulă poetică ce se personalizează laic şi devine specie literară. Inclusă în volumul *Cuvinte potrivite*, poezia *Psalm* (*Tare sunt singur, Doamne*...) cuprinde probleme existenţiale insolubile şi obsesive ale poetului.

Titlul trimite la formula religioasă ce este preluată şi valorificată în câmp literar, iar ce apare în paranteză desemnează primul vers, ceea ce reprezintă o modalitate formală de diferenţiere a psalmilor în cadrul volumului.

Drama existenţială este tema acestei poezii care ia forma unei confesiuni a revoltei unui *eu* pregnant, figurat prin frisoanele căutării,

împotriva un*ui la* a cărui absenţă nu poate fi înlăturata prin nicio căutare, cu nicio cerere.

Structură – compoziţie. Metafora centrală – *copacul* – simbolizează fie poetul ascet care are o traiectorie singulară, aproape nelumească, izvorâtă din slujirea individuală a lui Dumnezeu, fie comunicarea între cer şi pământ, ca un veritabil *axis mundi* (axa lumii). Sintagma *„Copacpribeag"* semnifică poetul izolat, singur, răzleţ, dar şi dezrădăcinat, hoinar, care îşi caută un tărâm pe care să rodească şi nu găseşte, un fel de *„credinţă oarbă în ceva nedeterminat"*. Se mizează aici pe o aparentă incompatibilitate între copacul ce presupune stabilitate, înrădăcinare şi pribegia ce implică nestatornicie, continuă mişcare. Alăturarea epitetului *pieziş*, accentuează tonalitatea gravă a poemului care, încă din titlu, anunţă un demers sobru, aflat sub semnul profunzimii. Efectul alăturării termenilor ţine mai ales de forţa artistică argheziană.

Divinitatea este invocată să se reveleze sub forma *cântecului* – trimitere panteistă (*„pasăre ciripitoare"*), ambiguitate semantică între cântec şi emiţătorul ei. Poetul este legat de simţire, de o percepere emoţională, nu de una raţională, abstractă, el vrea să perceapă fiziologic (*în mine*) existenţa divinităţii, să o simtă pulsând în forul său interior. Lipsit de toate acestea, el se simte *„umbrăf*…) *de fum"*, autodefinire expresivă sugerând o figură fantomatică, lipsită de viaţă.

Imaginarul poetic vizează două planuri: cel uman şi cel vegetal, aflate în opoziţie. Cel vegetal este sub incidenţa sacrului şi se bucură de eternitatea ce revine ciclic sub formă de rod perpetuu, fără nicio intervenţie (*„pomii cu rod"*) şi semnifică oamenii obişnuiţi, netulburaţi de dileme existenţiale, oamenii lipsiţi de idealuri, care acceptă viaţa aşa cum vine; folosirea pluralului este o modalitate de distingere a acestora de eul liric desemnat prin singular. Ipostaza sa este aceea de om singuratic, inadaptat, care nu-şi acceptă condiţia şi, mistic şi teluric, tinde către o cunoaştere din ce în ce mai aprofundată şi prin mijloace cât mai variate. Imagini sintetizatoare – vizuale, auditive, olfactive – predomină în imaginea copacului şi în imaginea pomilor cu rod.

Între eternitate şi necunoscut, eul este privat chiar şi de minimum de aromă, de aceea îşi strigă nemulţumirea şi neliniştea într-un crescendo, începând cu un fel de ritual al gesturilor de supunere, de reglare a relaţiilor cu cerul, sesizând lipsa unei

comunicări şi culminând cu atitudinea de revoltă: *până cândl* o serie de posibile revelaţii sunt surprinse în strofa a patra sub semnul negaţiei: *„neclare roze şi dulceaţă”* ce simbolizează viaţa în plenaritatea ei. *„Înnoile omizi”* îşi pierd sensul parazitar trimiţând mai degrabă la plăcerea de a fi devorat. Este remarcabilă forţa concretă a imaginilor, modul în care poetul distilează viaţa înaltă ce-şi păstrează întreaga sevă a amarului sau a otrăvirii.

Deşi încearcă să îşi găsească un punct de sprijin în ceea ce primise până în acel moment, se ghiceşte aceeaşi insatisfacţie şi tulburare. Prin imaginea metaforică *„Nalt candelabru”* se sugerează că divinitatea îşi poate dobândi un anume sens al existenţei tocmai datorită fiinţei umane. Stelele ce stau de strajă între eternitate (*vecii*) şi necunoscut (*ceaţă*), cer şi pământ, între poet şi divinitate sunt luminători mult prea slabi pentru a facilita accesul în obscuritate; cadrul nocturn reprezintă bezna prin care orbecăie cel ce caută să cunoască, este un semn al neputinţei, „mediu impenetrabil, compact şi indistinct”. Aşteptarea tensionată în singurătate prevesteşte revolta deschisă. Temporalitatea imprimă nerăbdarea şi dorinţa de instaurare a unei alte relaţii între om şi divinitate, nevoia de concret. Frustrarea inadecvării ia forma interogaţiei-tânguire urmată de motivarea revoltei: „a *fi-nflorit numai cu focuri sfinte”*, „a *rodi metale doar”*, păt*runs de grele porunci şi*-*învăţăminte”*, „mă *muncesc din rădăcini şi sânger”*. E vorba însă de căutare, nu de negare, chiar dacă reprezentarea divinităţii este doar la nivel invocativ, accentul căzând pe conturarea sa în absenţă. Dumnezeu este golul pe care poetul îl simte, neputinţa acestuia, imaginea nevăzută şi care refuză să apară.

Sfârtecarea lăuntrică se cere exprimată chiar şi unui interlocutor absent. Arghezi nu se sfieşte să arate umilinţa celui care, neavând revelaţia, cerşeşte semne de care să se agaţe pentru a scăpa de singurătatea apăsătoare. Spre deosebire de Baudelaire, la Arghezi nu apare neapărat creştinismul în ruină, pentru că ţinta nu e deloc una desacralizantă, ci una de reinstaurare a semnelor sacrului; nu creştinismul s-a ruinat, ci poetul este cel care a pierdut sensul. Iar această pierdere vine din contradicţia între perceperea dogmatică şi cea de la nivelul experienţei comunicării concrete cu cerul.

Deşi poezia conţine o notă umilă, umilinţa argheziană nu e niciodată puternică, durabilă, iar rugăminţile poetului au un accent

aproape imperativ. Ele mărturisesc mai mult condiţia duală a artistului care nu e un om obişnuit şi, de aceea, drumul spre bucuriile simple îi este inaccesibil. Cu toate acestea în final, *„pavata ta cea bună”* sugerează că mai există o speranţă în inima revoltatului, chiar dacă slabă. El rămâne cu privirea îndreptată spre cer, ca într-o grădină Ghetsimani, chiar dacă intuieşte că s-ar putea ca lucrurile să rămână neschimbate.

În coerenţa accepţiunilor *Dumnezeirii*, pe care criticul literar Eugen Simion le identifică în poezia filosofică a lui Arghezi, sesizăm două nuanţe: accepţiunea *gnoseologică*, divinitatea confundându-se cu adevărul absolut ca ţintă supremă a fiinţei umane; accepţiunea *religioasă*, în sensul unui panteism de sorginte populară.

În privinţa versificaţiei, Arghezi foloseşte în acest poem rima încrucişată, iar ritmul neregulat se îmbină, în unele versuri, cu cel neregulat.

Analiza stilistică

Nivelul fonetic dublează sonor nivelul semantic, creând totodată şi muzicalitate. În acest sens putem remarca în poezie repetarea vocaleii care secondează sonor starea de tensiune a vocii subiectului, aliteraţiile din cadrul sintagmelor „po*milor de r*od *bun”*, „cu *gustul b*un*”* ce se referă la cei aflaţi în opoziţie cu eul liric, efectul auditiv fiind şi el contrastant, suav, cald, liniştitor”.

În plan morfo-sintactic chiar din primul vers se remarcă o inversiune sintactică, „*Tare sunt singur*”, intenţia fiind de a aduce în prim plan semantica sintetizată în marca superlativului adverbial „*tare*”. În continuare, cu rol important, apare vocativul „*Doamne*” care se va repeta şi în finalul strofei a cincea şi care desemnează obiectul căutării care nu se individualizează din negurile către care poetul îşi păstrează privirea îndreptată. Inflexiunile vocii emiţătorului sunt marcate de exclamaţia din primul vers al strofei întâi („*Tare sunt singur*, *Doamne şi pieziş*!”) şi de interogaţia din strofa a cincea („…*dar*, *Doamne*, *până când*?”). Raportul sintactic predominant este cel de coordonare, fie copulativă, fie juxtapusă, acesta fiind procedeul prin care se egalizează forme sintactice, morfologice şi se nuanţează sensuri. Linia de pauză din strofa a cincea atrage atenţia asupra atitudinii poetice în faţa divinului şi a interogaţiei ce o secondează.

Verbele sunt la timpul prezent, modul indicativ şi conjunctiv în

primele cinci strofe: prezentul redă frământarea, starea de nelinişte care se comunică şi cititorului, iar conjunctivul exprimă anxietatea aşteptării, căutarea unui răspuns la cererea formulată. În strofa a şasea, infinitivul perfect şi prezent exprimă oarecum ironia poetului în faţa absenţei unui răspuns, o referire la ceea ce ar putea fi resemnare. În strofa a şaptea perfectul compus este folosit când se vorbeşte de un moment trecut al relaţiei cu divinitatea, de o ruptură resimţită cu ani în urmă, iar prezentul indicativ readuce în prim plan o ultimă invocare. În final conjunctivul modulează o cerere pacifistă care-l figurează pe poet ca în aşteptarea unui răspuns ce nu se ştie dacă va veni sau nu.

Lexico-semantic, avem de a face cu resemantizarea continuă a cuvintelor, în funcţie de contextul în care apar. Termenii de bază ai psalmului sunt din câmpul semantic al naturii şi din cel al umanului*:* *„fruct amar”*, *frunziş ţepos şi aspru-n îndârjire vie”* ...*pasăre ciripitoare”*, *„crămpeie-n zbor şi gingăşie”*, *„cântece mici de vrăbii şi lăstun”*, *„umbra mea de fum”*, *„prins adânc între vecii şi ceaţă”*, *nectar*, *„aroma primei agurizi”*, *„moile omizi”*, şi desemnează două realităţi aflate în opoziţie: eul poetic, singular şi ceilalţi oameni care au o viaţă înscrisă în destinul comun al lumii.

În plan stilistic, *monologul adresat* este afirmat cu patosul înfruntării şi confruntării romantice, doar că aici predomină nevoia de cunoaştere, de explorare, şi nu titanismul. Obstacolele nu sunt evitate, ci înfruntate, eul poetiqjrtu este un resemnat. Percepţia umană, concretă a divinităţii, corporalizarea ideilor, acestea sunt elementele infrastructurii imagistice.

Receptare critică

„Plastică, poezia pare însă obscură, obscuritate provenită din abuzul imaginii conjugate şi mai ales, de întrebuinţarea elipsei de cugetare şi de expresie, cheile de boltă ale tehnicii argheziene.

Atacând marile teme lirice (viaţa, Dumnezeu, iubirea, numai moartea e rar înfruntată ca în *De-a v-aţi ascuns*), poezia argheziană se integrează aşadar, în marea poezie lirică, aducând o estetică nouă, o nouă limbă poetică”.

(Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*)

[Psalmii lui Arghezi sunt] „mărturia unei stări agonice: a luptei interioare, în căutarea lui Dumnezeu, pe calea certitudinii materiale sau a revelaţiei. Chiar când domină sentimentul îndoielii, nevoia

credinţei se afirmă impetuoasă, ca o recunoaştere indirectă a lui Dumnezeu… /.

(Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Arghezi*) (V.R.)

PSALM (*Te drămuiesc*…)

Context literar. Ipostaza rugătoare argheziană este rodul experienţei călugăreşti, care, în sine, este o stare de continuă căutare a lui Dumnezeu şi de punere în acord cu voia sa, atât a vieţii personale, cât şi a ordinii lumii. Această ipostază s-a actualizat în poezia filosofică străbătută de numeroase nuanţe ale raportării eului liric la relaţia cu divinitatea pe care o invocă cu multă ardoare, în spirit romantic, când revoltat, când resemnat. Starea poetică, aşa cum scriitorul însuşi mărturiseşte, este între *credinţă şi tăgadă*.

Titlul desemnează specia poetică în care se încadrează, dar şi profunzimea conţinutului specifică unui poem adresat divinităţii. Ceea ce apare în paranteză este o modalitate de distingere a psalmilor în cadrul volumului *Cuvinte potrivite*.

Teme – motive. Tema este reprezentată de căutarea adevărului, a absolutului într-o formă concretă de manifestare şi este susţinută de motivul vânătorii, de imagini biblice actualizate în motivul înfruntării dintre Dumnezeu şi supusul său Iacov şi cel al necredinţei apostolului Toma.

Structură – compoziţie. Stilistic, poezia debutează cu imaginea vânătorului primitiv pentru care divinitatea devine un *vânat*, cel mai dificil dintre toate. El caută cu disperare, fiind însă plin de incertitudine în privinţa atitudinii pe care să o adopte atunci când îi va ieşi *vânatul* în cale: dacă nu-l va recunoaşte, va vrea să-l ucidă, iar dacă-l va recunoaşte, va îngenunchea.

Această viziune proiectată afectiv ar ţine, în concepţia lui Eugen Simion de accepţia estetică a Dumnezeini, Dumnezeu fiind *visul cel mai frumos*. Versul *„şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă"* sugerează ideea că intenţia eului poetic nu este de a-l înfrunta în sens negator, el caută sincer şi vrea să i se redea credinţa.

În strofa următoare, apare imaginea cerului răsturnat în apă lângă botul animalului care se adapă, lucru ce implică un gest de demitizare specific liricii moderne. Nu mai este clar dacă nu cumva credinţa e o iluzie, dacă stelele sunt create de oglindirea apei, sau peştii sunt luminaţi de stele, iar prezenţa taurului ce se adapă este

semn al tulburării apei, al confuziei, incertitudinii: *„Pari când a fi, pari când că nu mai ești"*, un fel de farsă care se joacă umanului.

În ultima strofă întâlnim motivul biblic al înfruntării între Dumnezeu şi Iacov din Vechiul Testament, luptă din care niciunul nu a ieşit învingător (*" marea poveste"*). Înfruntarea apare aici invocativ şi nu cu intenţii desacralizatoare. Dorinţa celui ce caută este de a găsi ceva palpabil, ce poate fi atins şi care să îi certifice în mod concret prezenţa divinităţii. El are nevoie de o corporalizare a divinităţii, aşa cum apostolul Toma a avut nevoie pentru a se convinge că Iisus era cu adevărat reînviat. Astfel apare în paralel şi o trimitere la *Noul Testament*. El nu poate crede în abstracţiuni dogmatice care pot satisface doar jocul gândirii, dar nu dau şi sens vieţii. El trebuie să simtă (*să pipăi*) şi să poată afirma ceea ce simte („*să urlu*: *Este*!").

Analiză stilistică

La nivel fonetic în prima strofă avem vocalele; *i*, *a* care creează, prin repetare, o sonoritate tristă, şi care se regăsesc în cuvinte ce denumesc singurătatea.

Morfo-sintactic. remarcăm interogaţiile, cele două puncte ce atrag atenţia asupra interogaţiei, coordonarea prin conjuncţia copulativă *„şi"*, intercalarea cu rol individualizator: *visai meu*, *din toate*, *cel frumos*, şi cu rol de accentuare a ideii de clipă ce se epuizează: *„pari când că nu mai ești"*. Importante sunt şi virgulele ce separă adverbul *acum*. accentuând ideea de eternitate a dilemei existenţiale. Exclamaţia finală trimite la ideea că afirmarea divinităţii ar ţine de eul liric care o înfiinţează prin cuvânt. Verbele sunt la prezent indicativ şi conjunctiv, prezent al încordării, al hotărârii de a căuta cu orice preţ.

La nivel lexico-semantic întâlnim verbe ce desemnează căutarea: *a îndrăzni*, *caut*, *te drămuiesc*, *te pândesc*, *văd*, credinţa: *îngenunchez*, *parif întrezări*, fiinţarea: *a fi*. Imaginea divinităţii este sugerată prin termeni concreţi: *şoimul. „În stele printre pești"* sau pusă sub aura nedefinitului: *vis*, imagini iconice şi simbolice ale divinităţii. Apar termeni aflaţi în opoziţie: *credinţă şi tăgadă*, *cer şi apă*, *tu şi eu*, mărturie a neliniştii şi frământării poetice.

Receptare critică

„Atmosfera biblică, ideea duratei (*veac*), a morţii, a reîntoarcerii în lut străbat ca un fum de smirnă toate poeziile argheziene oricât de aparent pitoreşti (...). Al doilea sus. profund al poeziei lui Arghezi, în

afara oricărei poziţii noţionaie, este sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densităţi deosebite, cerul şi pământul. E vorba nu de antiteze de concepte ideal-real, ci de un proces, văzut în planul poeziei, de metamorfoză, de osmoză între material şi spiritual, amândoi termenii luaţi ca momente îndepărtate ale aceleiaşi materii".

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) (V.R.)

I

MORGENSTIMMUNG

Context literar. Poezia face parte din volumul *Cuvinte potrivite* şi se înscrie în lirica erotică argheziană de început în care sentimentul aduce starea de incertitudine şi susceptibilitate. Se resimt inflexiuni eminesciene de factură romantică, dar nu de-aşa manieră încât să fie vorba de epigonism, autorul reuşind să imprime nota personală atât la nivelul formei, cât şi la cel al conţinutului.

Titlul are o sonoritate aparte în germană, iar semantic ar avea drept echivalenţă sensul de dispoziţie aurorală, starea generată de posesia sentimentului, starea proprie unui început, descoperirii lumii în lumina iubirii.

Tema poeziei este dragostea, definirea poetică a stării de îndrăgostit sub forma sonoră a *cântecului* care îţi invadează spaţiul interior şi te transformă în aşa fel că nu te mai recunoşti, îţi pierzi echilibrul, stabilitatea. Dragostea apare cu referire, reciprocă, *eu* şi *tu* relaţionează fluctuant, cu alternanţă de închidere (refuzul sentimentului), deschidere (acceptarea lui chiar fără voie) sugerând tulburarea pe care o provoacă noile trăiri, dar şi armonia dintre cei doi.

Structură – compoziţie. Prima strofă debutează adresativ, semn al unui dialog monologat. Intimizarea confesiunii se obţine prin imaginea artistică a unei realităţi invizibile care inundă un „*univers închis*". *Cântecul*, muzica sferelor mişcate de iubire, pătrunde *în mine*, adică în forul interior al eului liric. Momentul ales este unul pe măsură, *după-amiaza*, vreme a lentorii. a vulnerabilităţii, când „*fereastra sufletului*" se deschide ca dintr-o întâmplare, semn al fortuitului, mimare a declicului din momentul îndrăgostirii care se produce spontan (" *fără să ştiu*"), fără a-i putea găsi o explicaţie raţională. Spontaneitatea este sugerată şi de sintagma „*au sărit zăvoarele*".

Privirea este cea care interiorizează imagini şi interpretări ale imaginilor în funcţie de cum rezonează subiectul privitor.

Metafora *„suflet-mâhăstire* sugerează imaginea poetului retras în sine, deschis contemplaţiei şi nu consumării, arderii pasiunii. Dar, o dată atins de fiorul cântecului, nu îi mai poate rezista şi se simte neputincios în faţa invaziei care îi umple golurile de diverse forme din suflet (*sertare, cutii*), îi impregnează trupul (*covoarele*) într-un fel de acumulare în straturi pe verticală şi pe orizontală a unui univers ce acaparează cu totul pe dinăuntru şi din care nu te mai poţi desprinde.

Folosindu-se de sinestezie poetul îşi descrie starea duală, tulburătoare: erosul presupune o stare nedefinită, care aici se concretizează în *„lavandă sonoră"* ce inundă sufletul cetate al poetului, descătuşând senzaţii uitate sau neştiute. *Cântecul* dobândeşte în poem însuşiri palpabile, metafora *„mierle pe clape"* te duce cu gândul la pian, clavecin, la delicateţea cântecului iubitei, la mişcarea armonioasă a braţului ce mânuieşte clapele. Femeia, ca şi la Eminescu, este mai mult sugerată decât prezentă, ea apare prin mici detalii metonimice, în cazul nostru prin *deget*, detaliu fulgurant, prin *întreaga făptură* – se creează senzaţia de diafan, de tandreţe, de gingăşie. Ea este o prezenţă serafică, ca o adiere, care zguduie şi aduce liniştea în acelaşi timp. 7 m-u1 este sub semnul impalpabilului, între fiinţă şi umbră, femeia este şi nu este, când are corporalitate, când e ideală; deschidere şi închidere, ea provoacă sentimente contradictorii. Totodată iubirea este asociată cântecului.

Îndrăgostirea se întâmplă pe neaşteptate, cutremură fiinţa, aproape că îi dislocă structurile, fapt sugerat prin metafora sonoră a furtunii şi diversitatea luxuriantă de elemente ale naturii, o natură domesticită, îmblânzită. Starea de confuzie, debusolare, înfrigurare, răvăşire („Cu *tunetul* se *prăbuşiră nori,* ş*ubrede bârne* ca *foile florii")* este secondată de impresia de plutirf, de atingeri ale unei adieri delicate, de zbor (co*corii,* al*binele,* fr*unzele).* Se figurează astfel nehotărârea între reticenţă, uimire şi acceptare a ceea ce i se întâmplă. Totodată dragostea este văzută ca impuls înălţător, ea dă aripi.

Interogaţia din strofa finală este o expresie a stării de nesiguranţă în faţa inexplicabilului, a încercării de rezistenţă a eului în faţa cântecul sirenei ca ispită a dragostei, însă nu există cale de întoarcere deoarece contopirea cu sentimentul este ireversibilă, el a

pătruns şi visceralul, în sens concret şi abstract deopotrivă, un fel de taină a împărtăşirii din celălalt suprapusă peste unicizarea, compactizarea cuplului de îndrăgostiţi (*„te-ai dumicat în mine vaporos”*). Termenul *vaporos* transmite senzaţia de bine, de euforie ce se produce în momentul întâlnirii/misterioase a contrariilor, a lumii de sus şi a celei de jos, între concret (*jos*, *viaţă*) şi abstract (*sus*, *moarte*). Dragostea este astfel învingătoare odată cu recunoaşterea, întâlnirea celor doi, antiteza finală trimiţând la ideea că dragostea integrează moartea vieţii, e o forţă unificatoare.

Versificaţia este la fel ca şi în cazul celorlalte poezii analizate mai sus, cu rimă prezentă şi ritm neregulat. Rima este încrucişată, iar ritmul este dat de gândirea poetică, de punctuaţia cu implicaţii semantice prezentată la nivelul morfo-sintactic: pauze, interogaţii, coordonări.

Analiză stilistică

Nivelul fonetic este implicat semnificativ prin vocala A, a. cărei prezenţă dă senzaţia de tresărire la adierea sentimentului ce se strecoară neobservat, pe negândite, şi prin vocala /, predominantă în strofa a cincea unde accentuează sonor starea de nelinişte, haosul interior, impactul debusolant al iubirii.

Morfo-sintactic se remarcă inversiunea *„mi-s şubrede”*, preponderenţa raporturilor de coordonare marcate prin virgulă sau conjuncţie, linia de pauză din strofa a treia individualizează versul final, iar cea din strofa a patra separă adverbul *nedespărţit* accentuând ideea de unitate, de plenitudine dată de sentimentul iubirii. Punctele de suspensie din strofa a patra amplifică imaginea acumulării elementelor naturii în vâltoarea furtunii. Interogaţia retorică din strofa finală traduce neliniştea poetului.

Timpurile verbale sunt variate. Apare perfectul compus, mai mult ca perfectul, şi perfectul simplu cu referire la gradualitatea infiltrării muzicalităţii *cântecului* în sufletul poetului şi la efectul spontan, nebănuit al acestei infiltrări (*ţi-ai strecurat*, *se deschisese*, *a umplut*, *au sărit*, *a rămas*, *se prăbuşiră*, *aduse*); imperfectul (*intra*, *pipăia*) împreună cu conjunctivul prezent redau acuitatea cu care eul resimte invazia cântecului care inundă cu hotărâre fiinţa căreia îi sondează străfundurile (*să sape*). În strofa finală perfectul compus subliniază efectul acestei invazii, uimirea în faţa stării inexprimabile,

iar imperfectul accentuează misterul întâlnirii celor doi. Condiţionalul trecut alături de negaţia ce îl însoţeşte („*nu ar fi fost nimic*”) aduce în prim plan impactul profund al emoţiei iubirii care, o dată simţită, îşi înfige rădăcinile adânc în cel atins.

De asemenea, întâlnim un cumul de complemente directe cu valoare apoziţională (*sertarele*, *cutii*/*e*, *covoarele*), cu rolul de a accentua ungherele trupului şi sufletului cotropite de emoţie, afectivitate şi complementul direct dezvoltat („*cocorii*, / *Albinele*, *frunzele*”) care sugerează aglomerarea de elemente care năvălesc şi amplifică dezordinea din suflet. În ultimele două versuri ale poeziei sesizăm prezenţa paralelismului sintactic prin care se surprinde întâlnirea miraculoasă a celor doi.

În plan lexico-semantic se impun cu autoritate expresivă persoana I şi a II-a, fie sub forma pronumelui personal, fie în forma verbală. Concentrarea metaforică migrează către cuvântul cheie *cântecul*, care în text capătă diverse valenţe stilistice, punctând realităţi legate de forţa sentimentului dragostei, aşa cum îl înregistrează subiectivitatea confesivă.

Stilistic, poezia deţine un imaginar poetic axat pe câteva coordonate: iubita care apare sub forma pronumelui personal la persoana a doua şi a treia şi a *cântecului* care se metamorfozează şi transformă ceea ce atinge în diversele ipostaze în care apare; eul poetic care este figurat prin metafora *sufletuluimănăstire*. şi prin persoana I pronominală.

Receptare critică

„Să luăm spre exemplu poezia *Morgenstimmung*, un rar moment al liricii argheziene, în care ni se evocă pătrunderea treptată în sufletul poetului a unei fiinţe care a ştiut să se insinueze folosind arma periculoasă a seducţiei aparent benigne”.

(Alexandru George, *Marele Alpha*)

„În jurul aceluiaşi păienjeniş de lumină şi umbră, cu îngemănare statornică de aspru şi suav, poezia de iubire argheziană înstrunează un acord larg, în care se zbat, deopotrivă, mândria şi supunerea”.

(Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*) (V.R.)

LUCIAN BLAGA

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

Context literar. Primul său volum de poezii, *Poemele luminii*,

este de o mare originalitate şi este o mărturie a întâlnirea lui Blaga cu expresionismul receptat dinspre arta plastică mai întâi, şi, mai târziu.

de o mare originalitate şi este o mărturie a întâlnirea lui Blaga cu expresionismul receptat dinspre arta plastică mai întâi, şi, mai târziu, dinspre literatură, prin traducerile efectuate. Poetul valorifică din cadrul acestui curent literar următoarele elemente: sincretismul discursului (concret şi abstract), esenţializarea existenţei, a lucrurilor, a pasiunilor umane, până la elementar, la stihial, sufletul însuşi fiind o stihie.

Titlul. Modernitatea tipului de discurs se revendică dinspre filosofie, deschiderea spre aforistic fiind preluată de la Nietzsche. Predispoziţia lirică este una confesivă. Astfel că încă din titlu avem de-a face cu afirmarea subiectivităţii lirice care îşi anunţă atitudinea faţă de „*corola de minuni a lumii*”, atitudine ce stă sub semnul inalterării misterului vieţii, al lumii, printr-o explicitare, strivire a sensurilor în limitele raţionalităţii. Consistenţa construcţiei metaforice vine din semnificaţiile reunite ale termenilor ce o alcătuiesc: *corolă* – cerc, perfecţiune, încununare; *minuni* – revitalizări, refaceri, acte spontane a căror cauză nu se cunoaşte, *lumea* – universul material şi cosmic deopotrivă.

Teme – motive. Tema poeziei este reprezentată de afirmarea superiorităţii poetice, mediate de forţa integratoare a iubirii, ceea ce poate fi identificată ca o constantă a liricii blagiene. În sprijinul acesteia mai apar idei precum cunoaşterea poetică şi cea raţională. motivul luminii, al lunii, dar cu o funcţie schimbată faţă de romantism. Elementele realului devin poartă către lumea de dincolo de ele. Această lume radiază din sensurile lucrurilor sau din relaţiile lor cu lui nea, cu eul liric.

Structură – compoziţie. Poezia este structurată pe două planuri: al eului liric şi al celorlalţi. Cele două planuri se află în opoziţie, iar criteriul de contrastare îl reprezintă atitudinea în faţa cunoaşterii esenţei ce subzistă în ordinea lumii.

Eul poetic neagă tot ce diminuează obiectul cunoaşterii şi pledează pentru puterea de contemplare nemijlocită a miezului lucrurilor. Elementele enumerate sunt întrupări ale misterului universal şi numai iubirea poate mijloci cunoaşterea lor. Astfel *florile* semnifică fragilitatea, prospeţimea, frumuseţea vieţii, a lumii; *ochii*

trimit la viziune, cunoaştere, deschidere a sufletului către lume; *buzele* sunt receptacule ale senzualităţii, pot sugera sensibilitatea, intimitatea, afectivitatea; *mormintele* sunt domuri ale sufletelor ce au trecut în lumea de dincolo, sunt mărturii ale porţilor care dau spre tărâmul absolutului.

Există pentru poet ceva dincolo de lucruri care nu poate fi cunoscut decât prin participarea efectivă a spiritului, conceptualizarea eşuând în acea zonă. De aici, grija permanentă de a lăsa realul în plinătatea misterului său şi de a-l savura aşa cum este el. Acest mister se poate revela poetului. Acesta va transpune revelaţia în poezia sa care devine purtătoare de semnificaţii ale absolutului, semnificaţii enunţate, dar râu definite. Misterul nu ţine doar de zona spiritualului, ci vine din impactul acestuia asupra realului. El are o conotaţie specială la Blaga, venind dinspre sistemul său filosofic.

Ceilalţi, prin încercarea de a cunoaşte raţional lumea, reduc miezul lucrurilor la un surogat al materialităţii şi îl omoară tocmai prin substituirea a ceva imaterial cu un corespondent concret al realităţii. Prin urmare, structura antitetică evidenţiază opoziţia între două tipuri de cunoaştere: cea poetică, asumată de eul liric, şi cea raţională ce aparţine celorlalţi şi de care vocea poetică se diferenţiază.

Gândirea poetică este creatoare de metafore, adică de imagini în care se intuieşte simultan existenţa a două planuri diferite în ordinea lucrurilor: unul concret şi unul abstract. Intuiţia intelectuală este corelată în poezie cu un element al materialităţii – luna –, a cărei luminozitate difuză proiectează o întrezărire a ceea ce se află între concret şi metafizic. A lumina nu pentru a face evident, ci pentru a sugera. Explicitul acoperă realul, nu îl dezvăluie, îi pune doar eticheta raţionalităţii care are un limbaj insuficient. Nimic nu poate fi spus până la capăt deoarece cuvintele au totdeauna o prelungire imaterială, de nerostit.

— De aici, succesiunea metaforelor revelatorii: *„nepătrunsul ascuns”*, *adâncimi de întuneric”*, *„largi fiori de sfânt mister”*. Profunzime, înfiorare nevăzută, acestea sunt ipostazele în care misterul devine act de participare a spiritului la manifestarea lumii cosmice, taină săvârşită printr-un gest liturgic.

Dacă „lu*mina mea”* reprezintă gândirea poetică, poezia ar fi atunci intuirea în concret, în particular, a universalului, fapt ce se

poate realiza doar prin intermediul iubirii proiectate asupra lumii. Metafora luminii este recurentă la Blaga.

Eul vitalist, narcisist abordează un ton profetic, el are resurse debordante de energie. Subiectivitatea extremă se manifestă prin exacerbarea trăirilor, prin dezinhibarea în faţa transcendenţei şi manifestarea liberă stihială. Neputinţa raţiunii este înlocuită de forţa viziunii într-un proces continuu de autorevelare a eului prin limbaj. Textul nu e conceptual, ci poetic, dar apare aici un lirism reflexiv.

Versificaţia este una modernă, specific blagiană. Versul liber, ritmul interior al mişcării spiritului fascinat de mister sunt elementele ce marchează acest aspect.

Analiză stilistică

Nivelul minimal al analizei, cel fonetic nu înregistrează combinaţii sonore specifice. Se poate remarca totuşi că fonemele *m*, *l*, *r*, *i*, *o*, *a* se regăsesc în sintagme ce desemnează misterul şi, prin îmbinarea lor, se creează o muzicalitate aparte, ce dă impresia de prelungire a sunetelor care, printr-o rostire adecvată, ar putea crea senzaţia de mister: *corola* dar putem face câteva precizări legate de rolul punctuaţiei în text: prezenţa virgulei care separă pronumele dedublat: *„dar eu, eu cu…”*, îl pune în evidenţă; tot cu ajutorul juxtapunerii, se individualizează fiecare cuvânt metaforic ce apare în cadrul înşiruirii elementelor concretului. Liniile de pauză izolează suita de imagini stilistice prin care se surprinde participarea eului liric la mister, fiinţarea sa în chiar miezul acestuia. Cratima ajută la crearea ritmului interior prin armonizarea între cuvinte, evitând unele vocale incomode. Verbele predicative aflate la prezent, aflate în opoziţie prin afirmare şi negare, trimit la timpul etern al absolutului.

La nivel lexico-semantic apare totodată negarea cu rol afirmativ: *nu ucid*, *nu strivesc*, *neînţe/esuri*, iar sub aspect semantic metaforele verbale: *strivesc*, *sugrumă*, *ucid* concordă cu o atitudine expresionistă, plină de vigoare şi pasiune; alte verbe precum *sporesc*, *îmbogăţesc* semnifică efectul revigorant al gândirii poetice asupra lumii pe care şi-o interiorizează şi căreia îi sporeşte misterul. Serii sintagmatice antonimice: *lumina mea* – *lumina altora*, *nu micşorează* – *măreşte* apar şi aici, ele fiind o dimensiune nelipsită în lirica poetului.

Corola, *nepătruns*, *neînţeles*, *taine* sunt tot atâtea variante ale deghizării misterului inexplicabil, care e prezent şi nominalizat în text,

iar enumerarea *„în flori, în ochi, pe buze ori morminte”* se înscrie în aceeaşi sferă semantică a misterului, dar manifestat în concret de data aceasta.

Receptare critică

„Blaga nu crede în putinţa refacerii metodice a misterului prin descompunerea totală a obiectului în metafore excesive, prin tabuizarea obiectului”.

(Mircea Vaida, *Pe urmele lui Blaga*)

„Există, pentru Blaga, ceva dincolo de om care nu poate fi transformat nici în cunoaştere, nici în gnoză: un fel de lucru în sine, metaforic vorbind, accesibil totuşi datorită naturii stihial-abisale a spiritului. De unde grija permanentă de a nu diminua, prin cunoaşterea care ucide şi sugrumă tainele, temeiurile lumii şi ale existentului, de a nu devora inutil realul”.

„(Cornel Moraru, *Universul poeziei lui Lucian Blaga*) (V.R.)

GORUNUL

Context literar. Lucian Blaga este un poet-filosof care a aderat la expresionism, relevând în creaţiile sale legăturile intime dintre terestru şi cosmic, dintre sacru şi profan.

Poezia *Gorunul* este o elegie în care se valorifică mitul mioritic. Acest mit sintetizează atitudinea omului în faţa morţii, transmiţând:

seninătatea în faţa morţii, acceptarea morţii ca pe un fenomen firesc, credinţa că, după moarte, omul se integrează în circuitul universal, în *Marele Tot* precum şi singurătatea individului în faţa morţii.

Specificul speciei. Elegia lui Blaga a fost apropiată de *Mai am un singur dor* a lui Eminescu, unde tristeţea este urmarea unei oboseli interioare. La Blaga. tristeţea provine dintr-o stare sufletească deosebită, marcată de meditaţia filosofică asupra vieţii şi morţii, sau din constatarea că omul este singur şi mărunt în faţa macrocosmosului, unde există marile taine, implicit cele legate de momentul intrării omului în moarte.

Titlul. În forma sa articulată, substantivul *Gorunul* desemnează copacul cu care dialoghează omul şi cu care împărtăşeşte acelaşi destin. *Gorunul* (stejarul) este o esenţă tare, semnificând în alte situaţii statornicia şi veşnicia naturii. Aici, acesta devine sugestia primăverii, prin desprinderea lui din codru şi prin transformarea în sicriu.

Teme – motive. Poezia se încadrează în *tenia morţii* şi a atitudinii senine în faţa morţii, deoarece moartea este privită ca un fenomen îndepărtat, nefiind o ameninţare apropiată, şi nu se resimte teama de moarte. *Motivul central* al textului este *gorunul*, simbol al vieţii, dar şi al morţii. Aceleaşi semnificaţii le au şi *turnul* şi *clopotul* care sunt personificate spre a sugera că viaţa şi moartea sunt într-o relaţie de interdependenţă. Un alt motiv poetic este *sicriul* – simbol de necontestat al morţii.

Structură – compoziţie. Textul este alcătuit sub forma unui dialog între om şi natura reprezentată de gorun, acesta nu răspunde însă, se subînţelege că el receptează întrebările omului şi participă afectiv la tristeţea acestuia. Dialogul este imaginar şi are şi alte conotaţii, care trimit la comuniunea om – natură.

Se pare că omuj şi gorunul împărtăşesc acelaşi destin: omul îşi presimte sfârşitul şi are stări interioare deosebite, iar gorunul este şi el la *„margine de codru"*, adică aproape de moarte. Apropierea morţii este sugerată de sintagme cu valoare metaforică: *„zvonuri dulci"*, *„stropi de linişte"*. Conţinutul ideatic al textului se concentrează asupra unor cuvinte cu valoare de simbol: *linişte*, *gorun*, *sicriu*, acestea având conotaţia prefigurării morţii. Faptul că sicriul se va ciopli din gorun este semnificativ pentru comuniunea totală a omului cu natura după moarte. Intrarea în moarte este şi ea o mare taină, pentru că acest moment este sub semnul probabilităţii, fapt relevat de o serie de elemente lingvistice: *îmi pare*, *poate*, *pesemne*, *„o, cine ştie"*. Verbul *îmi pare* exprimă presentimentul morţii, starea de reflexivitate a omului care îşi aşteaptă sfârşitul inevitabil. Adverbul *pesemne* accentuează prezumţia morţii.

Acest dialog imaginar cu *gorunul* redă stări de profundă tristeţe, dar transmite şi starea firească a împăcării cu destinul de muritor. Concluzia ar fi că viaţa şi moartea stau sub semnul tainei, pentru că niciodată omul nu va şti când vine în lumină sau când trece în spaţiul infinit al morţii. Dramatice rămân, scurgerea timpului şi perimarea omului, care duc la finalul existenţei. Presentimentul morţii este sugerat de substantivul *linişte* şi de verbele *ascult* şi *picură*. Intrarea în consonanţă cu legile naturii şi ale existenţei e reprezentată de verbul *simt*, lucru care demonstrează că viaţa şi moartea sunt perfect îngemănate, neputând fi concepute una fără cealaltă.

Versurile sunt fără rimă, inegale. În strofa de început, apare ingambamentul (procedeu care presupune continuarea unei idei poetice în versul următor, fără a urma o pauză).

Analiză stilistică

Nivelul morfo-sintactic. Blaga acordă o importanţă deosebită fiecărui cuvânt, substantiv, verb sau adverb, care dobândeşte semnificaţii multiple. Unele verbe sunt la prezent, timp al contemplaţiei, dar şi al reflexivităţii: *aud*, *bate*, *îmi pare*, *curg*, *zac*, *dezmierzi*, acestea sugerând viaţa. Trecerea pe alte coordonate, în spaţii ale veşniciei, este revelată de verbe la viitor, care nu exclud probabilitatea: *vor ciopli*, *voi gusta*. Starea de aşteptare, de presimţire a morţii, taina ei, sunt evidenţiate de adverbele *poate* şi *pesemne*.

Nivelul figurilor de stil. Sintagmele metaforice: *„limpezi depărtări”*, *„zvonuri dulci”*, *„stropi de linişte”* traduc starea de presimţire şi de acceptare a morţii ca pe un fenomen firesc. În al doilea vers este prezentă o comparaţie: *„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn/cum bate ca o inimă un clopot”*; inima este simbol al morţii, iar clopotul este simbol al intrării în moarte.

Gorunul este la *„margine de codru”*, metaforă care transmite faptul că şi copacul se apropie de final, pentru că va fi sacrificat pentru a se *ciopli* sicriul.

Interogaţia retorică *„o, cine ştie*?*”* punctează starea de detaşare de moarte, taina, presentimentul morţii, ideea că intrarea în univers rămâne o mare necunoscută pentru om.

Epitetul *„şi mult/ ascult cum creşte-n trupul tău sicriul”* exprimă resemnarea omului în faţa destinului, acceptarea condiţiei de muritor şi a ideii că viaţa are un traiect inevitabil spre moarte.

Vizualul şi auditivul interferează în text într-o armonie perfectă. Reţinem imaginea vizuală a gorunului *„din margine de codru”* şi sugestiile auditive realizate de substantivul *„clopot”* şi de verbul *„ascult”*.

Starea generală este de contemplare, de trăire a fiorilor morţii, care par să existe pe tot parcursul vieţii. Acest lucru este relevat de verbul *zac*, verb corelat cu *dezmierzi*, care sugerează, încă o dată, relaţia om

— Natură, om – macrocosmos.»

Receptare critică

„Poezie a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică şi a identificării eului cu universul elementar (în primele volume) lirica lui Blaga cunoaşte o evoluţie marcată de drama „tristeţii metafizice” a omului problematic înstrăinat de „tainele” genezice ale universului şi aspirând spre regăsirea echilibrului originar, sub semnul unui „mit al reintegrării” într-un spaţiu ideal al mitologiei româneşti”.

(Iulian Boldea, *Simbolism*, *modernism*, *tradiţionalism*, *avangardă*) (L.C.N.)

PARADIS ÎN DESTRĂMARE

Context literar. Apărută în volumul *Laudă somnului*, poezia abordează în manieră modernă relaţia eului liric eu lumea prin prisma unui motiv biblic al originilor: „*Şi izgonind pe Adam, l-a aşezat în preajma raiului celui din Eden şi a pus heruvimi şi sabie de flăcări vâlvăitoare să păzească drumul spre pomul vieţii*. „(*Facerea*, 3: 12). Poetul preia doar anumite elemente ale acestui motiv şi le înzestrează cu noi semnificaţii existenţiale, scoţându-le din sfera religiosului. Viziunea este una de tip expresionist.

Titlul nu anunţă disoluţia ordinii cereşti, ci lumea golită de sacralitate a cărei materialitate este impregnată de degradare. Termenul *paradis* se află sub auspiciul profanului, este simbol al lumii râvnite, dar pierdute pentru totdeauna.

Tema. Maniera particulară de abordare a motivului biblic constă în surprinderea stării lumii, după ce s-a petrecut tragedia adamică a izgonirii din rai, şi conturarea în tuşe groase a efectelor devastatoare a pierderii sensului principiului etern al lucrurilor. Tristeţea metafizică vine din pierderea contactului cu cosmicul, întrevăzută în neputinţa de a discerne semnele absolutului ce se află în spatele celor vizibile. Miticul devine perisabil, iar viziunea capătă accente apocaliptice.

Structură – compoziţie. Poezia debutează cu imaginea *portarului înaripat*, lipsit de atuul statutului său, spada, din care nu a mai rămas decât un *cotor*, de unde reiese ideea de sfârşit, de consumare a eternelor potenţialităţi divine: îngerul devine astfel o simplă marionetă, un gardian inutil, pentru că lumea ce o are în pază este sărăcită de valorile ce ar trebui apărate. Gesturile, implicarea sa apar în acest context lipsite de sens şi de aceea se simte un *învins*.

Imaginea căderii elementelor sacrului în materialitate şi intrarea lor sub forţa degradării sunt surprinse metaforic: „*serafimii cu*

părul nins”, metaforă a încărunţirii, sunt oameni aflaţi sub imperiul „*marii treceri*”, al devenirii. Ei, care altă dată aveau acces la marile adevăruri, care mijloceau pentru oameni, acum apar văduviţi şi de acest privilegiu. *Fântâna*, simbol al profunzimilor, al lucrurilor pe care le găseşti în urma sondărilor asidue semnifică aici adevărurile care se refuză, care nu mai sunt comunicate pentru că există o ruptură între lume şi cosmos, fapt ce blochează accesul la miracole. *Apa*, simbol al logosului etern, al cunoaşterii absolute se retrage din lume, dispare (*refuză găleţile lor*).

Pierderea sacralităţii reprezintă pierderea coerenţei lumii, a certitudinii imortalităţii, situarea sub semnul morţii, al nonsensului. Aripile devin grele, astfel intrăm într-un proces de trecere a duhului în lut, a spiritului în trup, un adevărat proces de antropomorfizare. Aratul trece în seama existenţei divine, divinul simte forţa materialităţii, ia forma acesteia şi se înscrie în rândul celor care se trec. Prin urmare, suferinţa provocată de pierderea contactului cu divinul este proiectată în neputinţa arhanghelilor stânjeniţi de reminiscenţele paradiziace într-un spaţiu menit *marii treceri*. Duhul Sfânt apare cu sens inversat, el nu mai este dătător de lumină, ci din contră, este cel care o stinge, care participă la întunecarea sufletelor, la perpetuarea unei bezne înfrigurate în care lucrurile nu se mai disting, toate sunt cotropite de aceeaşi neputinţă.

Poetul devine un vizionar al amurgului apocaliptic în care *apa vie* este infestată de simboluri ale pustiului (*păianjenii*), ale descompunerii. *Poveştile*, care reprezintă însăşi gândirea mitică sunt secătuite de sensuri. Făpturile serafice sunt creaţii imuabile şi transcendente, iar sursa lor existenţială este logosul divin, prin el paradisul îşi menţine existenţa. Or aici sursa este anihilată şi deci, implicit, şi ceea ce sursa susţinea se înscrie în zona pieirii. Imaginea finală înseamnă dispariţia poveştii fondatoare a realităţii spiritului fără de care lumea nu mai semnifică nimic, este doar un haos al amestecării şi pierderii vieţii semnificative. Cele două serii de elemente ale paradiziacului şi ale destrămării comunică şi se neutralizează.

Excesul de problematizare a eului problematic, succesiunea de imagini care tind spre globalizare sunt susţinute de o versificaţie modernă cu vers liber, cu ritm interior corespunzător gândirii poetice,

manifestarea a ritmului resimţirii apăsării profanului.

Analiză stilistică

Fonetic, consoanele *g*, *p*, *t* predomină în text şi creează senzaţia de duritate, de limitare, de constrângere; vocalaa este austeră printre *o*, *u*, *i*.a, a căror prezenţă produce o sonoritate gravă, sumbră, mărturie a stridenţei dezintegrării.

La nivel morfo-sintactic se remarcă inversiunea *„zgribulind se culcă în fân”*, prin care se pune în evidenţă precaritatea îngerilor; punctuaţia are relevanţă prin: virgula ce punctează raportul adversativ între câte două versuri; două puncte înaintea interjecţiei tânguitoare

(*„vai mie*, *vai ţie”*) care marchează accentul retoric al invocaţiei, criza lumii.

În plan lexico-semantic apar elemente ce se integrează în două tipuri de valori, în două câmpuri semantice diferite: elemente care sugerează paradiziacul: *„portarul înaripat”*, *serafimii*, *arhanghelii”*, po*rumbelul sfântului duh”,* în*gerii,* fân*tâna, „*apa *vie”* şi elemente care trimit la destrămarea lui: *„*co*torul de spadă fără flăcări”*, pă*rul nins”*, în*geri goi zgribulind”, „*greu*tatea aripilor”.*

Receptare critică

„Poezia *Paradis în destrămare* ne pune în faţa unei rupturi ontologice şi gnoseologice, oglindită de o degradare treptată a sacrului, de o transferare a sa în domeniul profanului. (...) E configurată, cu alte cuvinte, o geografie a anti-mitului, a mitului „întors”, căruia îi corespunde, în planul individual, un sentiment al dezrădăcinării fiinţei şi al declinului ontologic, produs pe un fond al retragerii divinului în sfere inaccesibile”.

(Iulian Boldea, *Simbolism*, *modernism*, *tradiţionalism*, *avangardă*) (V.R.)

ODĂ SIMPLISSIMEI FLORI

Context literar. Inclusă în volumul *Ce aude unicornul*, poezia se înscrie în ce-a de-a treia etapă a creaţiei scriitorului. Ea continuă linia lirică modernă la nivelul structurii, compoziţiei, modalităţilor artistice, revenind asupra unor accente tradiţionale la nivelul tematicii: vizarea esenţelor, profunzimea naturalului, armonia eu-lume, într-o manieră reconciliantă.

Titlul desemnează o specie tradiţională, oda, care însă va apărea într-o cu totul altă ipostază. Relaţia eului liric cu lumea este

reprezentată aici de un element al naturii, folosit metaforic. Adresarea eului liric este elogioasă, personalizată afectiv, menţinând o oarecare detaşare a celui care a reuşit să înţeleagă sau să accepte mersul lucrurilor, mai ales al lucrurilor simple.

Aşa cum am spus, titlul anunţă specia şi natura conţinutului poeziei, iar obiectul ridicat pe piedestal este şi el anunţat printr-o metaforă: *„simplissimei flori”*: termenul *„simplissimei”* semnifică mai mult decât simplu, sufixul adăugând o notă de eleganţă şi suavitate apreciativă în vreme ce *„flori”* este elementul care captează atenţia eului liric, care-l emoţionează şi îl invită la contemplare, acest element fiind reluat printr-un alt termen încă din primul cuvânt al vqrsului de incipit (*păpădie*).

Teme – motive. Pornind de la aspectul comun al lucrurilor, poetul dezvoltă imagini impresionante în care surprinde idei referitoare la temporalitate (ritmuri naturale perene), la simplitatea punctată ca esenţă, la sensul simplu şi profund al fragilităţii vieţii.

Structură – compoziţie. La nivelul viziunii poetice apar două planuri: planul sensului existenţial, al fiinţei în devenire, peste care se suprapune planul ritmului temporal; fragilitate şi diafan etern, unitate şi dezintegrare. Primul plan-are în centru metafora vegetală. Astfel *păpădia* are o semnificaţie ontologică, implică rostul existenţial, simplitatea şi esenţa acestuia, situarea sa între etern şi perisabil. Acest aspect este întărit de termenii *pan*, *sfânt* – două elemente ale spiritualităţii: zeul naturii şi perfecţiunea creştină către care omul tinde, îmbinarea dintre păgân şi creştin fiind o coordonată des întâlnită în poezia blagiană. Imaginile metaforice construite în jurul cuvântului *floare* aprofundează această idee: *„ecumenică floare”*, construcţie în cadrul căreia apare un calificativ integrator ce vizează corola care reuneşte seminţele şi care, la nivel imagistic, poate desemna viaţa care uneşte toate sensurile şi le eternizează, insuflându-le un spirit creator. Nu mai puţin semnificativă este sintagma *„floare de rând”* care sugerează imaginea vieţii concrete, înţelegerea rostului şi urmarea lui. Sensibilitatea poetică se face evidentă şi prin combinarea vizualului *ţaurie*) cu „o stare interioară *ţardoare*), ceea ce poate reprezenta reunirea între suflet şi lume, interiorizarea a ceea ce este înregistrat prin văz, comunicarea eului liric cu lumea, pe care şirO asumă ca pe un dat în care se integrează.

Cel de-al doilea plan, cel temporal, apare în două ipostaze: aceea a eternului (” *nescrisele file*”) şi a momentelor de plinătate, punctare temporală a viziunii trăirii, a emoţiei puternice a eului liric (” *fericitele zile*”). Cuvântul *an* are o semantică multiplă, el poate semnifica eul liric, viaţa şi totodată să fie un termen generic.

Sintagma poetică finală – „*aureolă de sfânt*” – întregeşte imaginea rostului împlinit, reprezintă un stadiu al maturităţii care a acumulat o înţelepciune pe care o poate împărtăşi acum.

Poezia promovează ideea cunoaşterii prin analogii, concretul şi abstractul împletindu-se fără a crea impresia de artificial.

La nivelul versificaţiei apare îmbinarea dintre modern şi tradiţional, dintre versul alb şi versuri rimate, prin rimă pereche (strofa întâi). Ritmul este modern şi e dat de succesiunea interioară a cuvintelor, de semnificaţii şi punctuaţie.

Analiză stilistică

Urmărind structura textului poetic la un prim nivel al analizei, cel fonetic, am putea remarca câteva indicii care susţin sonor aceste idei: *a*, *o*, *e*, vocale ce creează senzaţia de voal, de catifea, de fulg, ritmul mişcării diafane a păpădiei, a timpului care nu mai apasă, ci strânge doar sensuri, le face coerente. Vocala *e* predomină în prima strofă, iar în a doua strofă vocala *a* – mai apropiată ca sonoritate de rostirile comune, nearticulate, de teluric.

La următorul nivel, cel morfo-sintactic, apar construcţii poetice particulare prezente prin inversări de topică: „*neluată în seamă*, *floare de rând*” care evidenţiază lipsa de însemnătate, în aparenţă, a semnificaţiei metaforei „*floare de rând*”; prin dislocarea unor elemente subordonate: „*după*… *ardoare*” – complement circumstanţial de mod înaintea subiectului şi verbului – se accentuează imaginea simplităţii lucrului minimali „*pe*… *file*”, complement circumstanţial de timp izolat de verb, atrage atenţia asupra semnificaţiei cuvântului *file* – foi de calendar, fragmente temporale, viaţă în trecere. Punctuaţia poate fi şi ea considerată ca relevantă. Astfel, izolarea apoziţiei dezvoltate (*ecumenică floare*) prin virgulă, reprezintă sublinierea, întărirea şi în acelaşi timp focalizarea asupra cuvântului care structurează semnificaţia poeziei, care este scheletul acesteia, evidenţierea registrului laudativ, punctarea, motivarea acestui discurs. Linia de pauză pune în evidenţă sintagma care concentrează sensul primei

strofe („*pe nescrisele file* – ”). Apoi, invazia substantivului care aduce în prim plan pretextul laudativ şi a adjectivelor-epitete, marcă a calităţilor care fac meritorie lauda, verbele la prezent, care dau senzaţia de imediat, de prospeţime, completează discursul liric.

În plan lexico-semantic apar mai mulţi termeni care sintetizează esenţa poeziei: *floare*, repetat în construcţii metaforice diferite; *an*, *zile*, *file*. *sămânţă* – desemnează aspectul temporal segmentat; *aureolă*, *ecumenic*, *sfânt* semnifică dimensiunea infinită; verbele decizionale: *hotărăşte*, *doreşte*, *să faci*. *te-vredniceşti* sugerează dinamizarea interioară, alături de verbe ce implică un proces: *înfloreşti*, *asfinţeşti*, care trimit la dinamizarea ordonată conform ritmurilor naturale, înscrise în ordinea lumii.

Receptare critică

„Universul circumscris liric de Blaga e unul al ardorilor calme şi al limpezimii, al nemărginirii domoale şi al elogiului instinctului vital, cel care consacră lumea în datele sale definitorii, dându-i sens şi ordine. În acest univers închis, protector şi campestru, poetul vede în păpădie o garanţie a continuităţii vieţii, a perpetuării coerenţei vitale a firii”.

(Iulian Boldea. *Simbolism*, *modernism*, *tradiţionalism*, *avangarda*) (V.R.)

LUMINA

Context literar. Începuturile poetice ale lui Lucian Blaga stau sub semnul expresionismului: entuziasm, strigăt extatic, stări stridente, „*sentimentul absolutului*, *isteria vitalistă*, *exacerbarea nietzscheană a eului creator*, *retrăirea autentică a fondului primitiv*, *interiorizarea şi spiritualizarea peisajului*, *tensiunea vizionară maximă*” (Marin Mincu, *Introducere în poezia lui Blaga*). În acelaşi timp, prin problematica cunoaşterii, a misterului, ce se infiltrează în subtext, poate fi considerată drept poezie cu accente filosofice.

Titlul anunţă metafora de bază a poeziei, recurentă în poezia blagiană de început, şi semnifică bucuria, speranţa, începutul, deschiderea către cunoaştere, înţelegerea lucrurilor care se face însă nu raţional, ci prin iluminare.

Teme – motive. Sub această egidă apar următoarele idei: iubirea şi cosmosul, setea de patimi, certitudinea şi căutarea răspunsurilor, cunoaşterea paradiziacă, toate acestea subsumându-se temei iubirii.

Structură – compoziţie. Combinându-se imaginea genezei biblice, facerea luminii, cu viziunea indiană a unităţii primordiale a lucrurilor de la începutul lumii se creează varianta poetică a naşterii sentimentului iubirii. Prin imaginea nimicului care la un impuls dat de divinitate purcede către viaţă, divinitatea fiind numită aici *Nepătruns*, poetul transpune starea de nepăsare din care este trezit cel care cunoaşte atingerea iubirii, senzaţia de iluminare pe care acesta o trăieşte, de plinătate, de deschidere către o nouă lume care se naşte, parcă, odată cu apariţia dinamizării interioare datorate sentimentului.

Blaga nu este poetul certitudinilor, pentru el chestionarea continuă a lucrurilor dă acestora sens. Punerea sub semnul întrebării, mai ales în prima etapă a creaţiei sale, nu este atât un semn al îndoielii, cât al căutării. Căutarea este mânată de dorinţa de a cunoaşte. Însă nu este vorba de o cunoaştere raţională, ci de una care să respire prin porii poeziei, cunoaşterea care nu sufocă obiectul vizat, ci îi sporeşte luminozitatea misterioasă, făcându-te să te bucuri sub aura ei. Semnificativă în acest sens este apariţia conjuncţiei *dar* din strofa a patra, prin intermediul căreia se stabileşte un raport de adversitate între iubirea ca stare incipientă, explozia forţei erotice şi sentimentul eului liric în momentul adresării către iubită. Interogaţia pe care o iniţiază această conjuncţie poate semnifica faptul că lumina nu mai este percepută cu aceeaşi intensitate ca la începuturi şi, de aceea, apare starea de nelinişte şi încercarea de reconstituire a acelei stări. Misterul percepţiei exprimate e dat de stările de incertitudine sintetizate atât în întrebările retorice, cât şi în negaţiile din versurile anterioare. Există însă în poem şi câteva secvenţe care exprimă o certitudine şi anume siguranţa existenţei iubirii şi a forţei acesteia. Ambiguizarea se face la nivelul receptării acesteia de către subiectul implicat.

Ultima strofă o repetă parţial pe prima, însă, în loc să propună o rezolvare a tensiunii poetice (accentuată în special în strofa a patra), poetul introduce o nouă tensiune prin ultimele două versuri. Vocativul *minunata* nu are valoare calificativă, ci, mă, degrabă, nom. nala iubita este văzută drept o minune a fiinţării. De altfel, imaginea iubitei nu are consistentă în acest poem, ea este de natura unui voal transparent care zboară. Şi aceasta deoarece accentul cade pe simţământ, pe subiectul, şi nu pe obiectul iubirii.

Lirica blagiană a acestor versuri este conturată printr-un puternic imagism cu tuşe când mai groase, când mai fine, când regulate şi liniare, când frânte şi risipite, în funcţie de starea eului care îşi confesează trăirea. Poetul recuperează de la romantici efuziunea mărturisirii însă el depăşeşte graniţele particularului biografic şi ajunge în planul metafizic unde expresia poetică se contaminează de sensuri universale profunde. Astfel iubirea nu este doar un simplu efect al îndrăgostirii, ci este rezonanţa unei emanaţii cosmice, are virtuţi ale absolutului.

Versificaţia. Ritmul corespunde gândirii şi trăirii poetului, iar versul liber dă o mai mare libertate de expresie şi expresivitate şi, într-un fel, se respectă unitatea ideatică prin repartiţii pe strofe inegale ca număr de versuri. Totodată, se pun mai bine în evidenţă anumite pasaje lirice, cum ar fi interogaţia ce induce punctul de tensiune, sau strofele ce indică lumina. Se evită convenţionalismul atât la nivel ideatic, cât şi formal.

Analiza stilistică

Pornind dinspre nivelul fonetic, putem observa predominanţa vocalelor *o*, *u*, *a*, *e*, alternarea lor creând impresia de candoare, emanând sunete armonioase de trâmbiţe îngereşti, muzicalitate caldă, plină de viaţă.

Din punct de vedere morfo-sintactic remarcăm inversiunea sintactică a unor forme verbale compuse: făcutu-s-a *dat-a*, forme arhaice, legate de timpul vechi al creaţiei, trimiţând la timpul primordial; încorporarea propoziţiei atributive urmată de o temporală în regentă în cadrul primelor trei versuri are drept rol evidenţierea forţei luminii, intercalarea verbului între subiect şi atribut (versul 13) punând accentul pe termenul *sete*. Punctuaţia apare ca relevantă prin: mărcile interogaţiilor retorice, linia de pauză care izolează cuvântul care desemnează iubita; două puncte care anunţă că urmează un vers esenţializat; cratima ce este folosită pentru îmbinarea armonioasă a cuvintelor, pentru muzicalitatea internă.

Prin folosirea persoanei întâi şi a doua devine evidentă implicarea în discurs a eului liric, subiectivitatea şi aspectul informai al adresării. Jocul timpurilor şi al modurilor verbale este distribuit astfel: în prima strofă şi în ultima avem timpul prezent, timpul adresării către iubită, timpul iubirii, timpul eternităţii; în strofa a doua este folosit

imperfectul, care redă procesualitatea misterioasă a creației, în strofa a treia și a patra apare imperfectul și perfectul compus și modul imperativ care punctează actul cosmogonic.

La nivel lexico-semantic predomină termenii din sfere semantice contrastante, procedeu specific poeziei lui Blaga: *viață* – *nimic*, *întuneric* – *lumină*, *strop* – *Nepătrunsul*. Opoziția acestora aduce la iveală tensiunile între care eul liric se află, tensiuni care sunt vitalizante, nu prăpăstioase, ele nasc în poet dorința, *setea de păcate*, *de doruri*, *de-avânturi*, *de patimi* (...) *de lume și de soare*. Toată această enumerare rezumă sintetic esența forțelor care ne angrenează în planul existențial, care ne provoacă și ne dinamizează, ne deschid către contrarii care se unifică în ființa noastră prin trăire, simțire.

Abundența nominală este segmentată de folosirea unor verbe de esență expresionistă prin efervescența ce o creează în lumea interioară a eului liric avântat spre cunoaștere, spre perceperea celor ce se întâmplă cu sine cu o curiozitate aproape viscerală: *a năvăli*, *a înseta*.

Și toate acestea sunt mânate de o forță supremă, iubirea, care este surprinsă prin intermediul metaforei luminii redate cu nuanțe diferite, de la intensitate la puritatea sa din vremea începuturilor.

Nivelul figurilor de stil. Poetul folosește sinestezia pentru a crea imagini de o concretețe tulburătoare: imagini vizuale și auditive ce fuzionează – „*Lumina ce-o simt / năvăl/ndu-mi în piept când te văd*". Metafora luminii semnifică pe de o parte viața, iubirea, pe de altă parte, bucuria, emoția, uimirea, extazul în fața acestora. Lumina primordială – „*însetată adânc de viață*" – este nedefinită, neîmpărțită în culorile creației, e o plinătate, cuprinde totul în ea, iar *stropul* poate fi o mostră, un micro ce reproduce un macro. Iar această ipostază a luminii completează, prin aprofundare, ideea primelor versuri prin integrarea sentimentului individual în circuitul cosmic.

Receptare critică

La Blaga remarcăm „... forța de a dispune de convenții și idei anterioare ca de niște libertăți cu o spontaneitate nelimitată".

(Cornel Moraru, *Universul poeziei lui Lucian Blaga*). „Iubirea, *primus movens* al lirismului blagian, este, în culegerea de debut, și principalul său izvor. Totuși, aproape niciuna din poeziile volumului nu poate fi analizată exclusiv ca expresie a sentimentului de dragoste.

Căci în precipitatul care este poezia de început a lui Lucian Blaga au intrat şi alte elemente. Nici nu se putea altfel: nu numai pentru că poetul pune în această iubire toată personalitatea lui, dar şi pentru că, fără suficientă experienţă a literaturii, el n-are încă priceperea autonomizării temelor sau a punerii în relief a uneia pe fundalul alteia”.

(George Gană, *Poezia lui Lucian Blaga*, prefaţă la ediţia critică Lucian Blaga, *Opere*, vol I) (V.R.)

BIOGRAFIE

Context literar. Aparţinând celei de-a doua etape a creaţiei, poezia *Biografie* prezintă reflexe ale expresionismului metafizic. Ea reface destinul poetic într-o manieră originală surprinzând aspecte semnificative ale gândirii poetice de până atunci şi lăsându-le să se clarifice sau să se complice reciproc sub semnul unor suspendări, suişuri şi coborâşuri.

Titlul. Cuvântul *biografie* este folosit în mod evident la figurat, este o definire, o punere inimagini artistice a stărilor, a frământărilor poetice în raport cu existenţa şi creaţia.

Teme. Motive. Biografia poetică apare ca un loc de coincidenţă a contrariilor, ea se derulează pe fundalul unei lumi orfice (*lumea e o cântare*) impregnate de problematica relaţiei între adevăr şi expresivitate într-un moment în care eul liric se percepe ca dilematic, ca depărtat de lumea în care fiinţează. Înstrăinarea îi produce un dezechilibru pe care încearcă să-l devanseze tot printr-o căutare.

Structură – compoziţie. Marcat de contradicţiile universului, eul se dedublează (*străin zâmbind*) sau se regăseşte (*mă-mplinesc*) permanent, ca într-o vrajă. Sensul mişcării ascensionale este dat de cunoaşterea poetică a lumii prin proiectarea percepţiilor eului, descoperirea sinelui în misterul lui. Tensiunea lirică se naşte din negaţie (*nu mă cuprind*, *nu-mi răspund*) şi din surprinderea aspectelor care nu pot fi prinse în cuvinte, şi nevoia de sugerare a lor prin absenţă.

În acest sens, poate fi văzută şi relaţia dintre vinovăţie şi puritate, ca o complementaritate şi o continuitate a contrariilor surprinsă în relaţia dintre iad şi rai – *coperişurile iadului*, *muntele cu crini*. Atât coperişul cât şi muntele sunt simboluri ascensionale şi poate tocmai aceasta face legătura între cei doi termeni antonimiei,

reunindu-i într-o semnificaţie aparte, tipic blagiană. Poetul vede într-un fel dincolo de bine şi de rău, varianta lui nu este una etică, ci principială, legată de forţele de naturi diferite care se atrag şi se presupun reciproc. Apare şi o sugestie cromatică contrastantă indusă de cuvintele *coperiş* şi *crini*.

Aceste trăsături contradictorii apar ca fiind comune fiinţei umane în genere – *umblu ca fiecare*. Eul liric semnalează această contradicţie în propria-i existenţă, între personalitatea sa artistică care trăieşte în lumea imaginaţiei, are legături cu iluminatul, cu ideile, cu visele şi natura sa umană de făptură ce umblă pe pământ la fel ca toţi ceilalţi oameni. El îşi asumă această dilemă existenţială la nivelul individual. Apare astfel fondul ontologic pe care se proiectează unicitatea poetului, dar şi încercarea continuă de recuperare a sensului apartenenţei şi fiinţării în lumea în cadrul căreia se află şi care continuă să fie o veşnică *mirare*.

Feţele diurne şi nocturne ale autoportretului primesc, în strofa a II-a coordonate spaţiale şi temporale concrete. Astfel, seara se asociază cu reculegerea, cu reîntoarcerea spre sine şi spre strămoşi, concentrând şi esenţializând spaţiul („*în cercul aceleiaşi vetre*”), iar ziua devine simbol al expansiunii fiinţei, al risipei de sine („*ziua trăiesc împrăştiat ca furtuna*”) – motivul întoarcerii la origini, recurent în opera blagiană: „re*verie a intimităţii protectoare”.* Binecuvântarea pâinii şi lunii este un gest de fină reunire a simbolului creştin al pâinii ca trup divin şi a prosternării de tip păgân în faţa lunii, semn că originile nu stau sub semnul unei spiritualităţi particularizate în plan religios, ci al uneia de esenţă filosofică.

Definiţia orfică a lumii – *lumea e o cântare* – este o imagine poetică în care lumea este identificată cu poezia datorită diversităţii ei fascinante care totuşi se resoarbe într-o armonie unificatoare. Este o lume care are acces la comunicarea cu cosmosul prin care capătă sentimentul totalităţii şi al originarului. Demersul poetic reprezintă actul de „*recuperare a cântecului iniţial înstrăinat, de restaurare a primarei condiţii a semnului ce se afla în coincidenţă magic*ă cu *obiectul*”, „*recuperare a tăcerii iniţiale*” („*somnul lumii*”) prin cântec fiinţa îşi declară apartenenţa la cosmosul originar („*mare trecere*”), îşi recunoaşte originile spirituale, de fiinţă a universului („*îngeri de ceară*”).

Blaga readuce confesiunea în modernitate. Vocea distinctă şi autonomă de cea auctorială, chiar dacă lasă să persiste confuzia între vocea lirică şi cea auctorială pentru a o face creditabilă, mimează convenţia autenticităţii; oferă o poartă spre o altă ipostază a eului poetic: eul problematic. Cu toate *că eu* este cuvântul cu care Blaga îşi inaugurează rostirea poetică, confesiunea nu va fi elementul central şi al poeziei autumne. Ea devine un mijloc de a transcende experienţa individuală, vizând sfera generalului uman. Poetul foloseşte convenţia confesiunii-adevăr pentru a atinge zone ale imaginarului poetic. Poezia poate astfel deveni, atât pentru cel care o scrie cât şi pentru cel care o citeşte, o formă de autocunoaştere.

Versificaţia. Formal este evident preferată degajarea versului liber şi imprimarea ritmului fie prin inversiuni sintactice şi sintagmatice, fie în funcţie de accentele gândirii poetice.

Analiza stilistică încă de la nivelul fonetic, în primele şapte versuri apare consoana *da* cărei sonoritate, mai ales la sfârşitul cuvântului, imprimă impresia de ecou al unei stări dublate de un gând, are rezonanţa unei chemări la care răspunde doar un vag ecou. În sintagma *de umblat umblu* succesiunea celor trei foneme care aparţin aceluiaşi cuvânt conjugat la moduri diferite accentuează ideea care-i urmează. Apoi termenul *mulcom* apare în varianta sa arhaică, cu *u* în loc de *o* cu efect în sfera muzicalităţii versurilor dar şi în rezonanţă, cu trimiterea la lumea strămoşilor. Tot vocalic apare marcată în ultima strofă impresia de murmur eufonic care se stinge în marea tăcere a *somnului*.

Morfo-sintactic, am putea remarca chiar de la începutul poeziei plasarea adverbelor *unde şi când* înaintea verbului regent, deoarece intenţia poetică este de a accentua sensul de nedeterminare indus prin alăturarea acestora. Schimbările de topică cu funcţie expresivă apar şi în cazul construcţiilor *străin zâmbind*, *vrăjit suind*, *de vânturi şi isprăvi visate îmi sunt'ochii plini*, *cu cuvinte stinse în gira/ am cântat şi mai cânt…*

Asocierea participiului (*cuvinte stinse*) şi a gerunziului (*tăcând*) cu verbul *a cânta* folosit ia timpuri diferite, perfect compus şi prezent, sugerează că, în condiţiile în care lumea este o cântare şi poetul cântă, el îşi face auzită neliniştea şi tristeţea în faţa celor ce se perindă prin gânduri.

Cuvintele cu o încărcătură semantică deosebită în cadrul acestei poezii sunt adverbele şi substantivele. Adverbele sunt temporale (*când*, *câteodată*) şi contribuie la accentuarea senzaţiei de incertitudine, sunt provenite din adjective şi având nuanţă modalizatoare (*străin*, *vrăjit*, *mulcom*) şi transpun stările poetice, şi spaţiale (*unde*, *subi*). Substantivele ţin de registrul blagian: *lumea*, *taine*, *strămoşi*, *lumină*, *umbră*, *sânge*, *pâine*, *lună*, *somn*, *îngeri*, *stea* – o adevărată panoplie a confruntării între eul liric şi exterior.

Semantic, termenii sunt din registrul înalt, sobru, desemnează realităţi metafizice şi concrete deopotrivă. Un alt aspect ar fi opoziţia dintre *lumină* şi *umbră*, termeni ce definesc lumea care este şi viaţă dar şi spaţiu al trecerii şi al morţii; lumina este semnul începutului conştiinţei de sine, iar umbra simbolizează destinul uman, misterios şi fragil.

Receptare critică

„Cântecul este, am putea spune, mai degrabă o prelungire, în lumea creatului a tăcerii originare, în sensul că în el se regăsesc echilibrul şi armonia ce caracterizau starea purei virtualităţi preverbale”.

(lop Pop, *Lucian Blaga – universul liric*) (V.R.)

IZVORUL NOPŢII

Caracteristicile speciei

Poezia este o idilă situată pe aceeaşi linie cu alte poezii erotice blagiene: *Lumina*, *Noaptea Sus*, *Dorul*, *Pământul*, în care iubirea facilitează integrarea cosmică, dar constituie şi o sursă a cunoaşterii.

Titlul poemului are sens metaforic. *Izvorul nopţii* este şi izvorul iubirii, semnificând profunzimea stărilor sufleteşti ale eului liric.

m” t, *ve* Ierna iubirii, recurentă în primul volum de versuri

Teme – motive.

lui Lucian Blaga (*Poemele luminii*) se suprapune în aceasta poezie temei naturii. Ca şi la Eminescu, motivul nopţii serveşte punerii în scenă a ritualului erotic, dar, la poetul filosof, noaptea reprezintă în plus şi o zonă a misterului.

Structură – compoziţie. Poezia, redusă ca întindere şi cu o metrică variabilă (versurile de trei silabe alternează cu cele de douăsprezece, între ele legătura făcându-se prin enjambainent) este expresivă şi profundă şi este construită ca o invocaţie, ca o adresare

către ființa iubită.

În prima secvență lirică, se constată ipostaza meditativă a eului liric, care identifică în negrul intens al ochii lor iubitei punctul în care se manifestă geneza nopții și a naturii. Fenomenul demiurgic accentuează atmosfera de taină în care se desfășoară prin gesturi simple, tandre, ceremonialul erotic (" *stau culcat cu capu-n poala ta*"). Ultima parte a discursului poetic are aspectul unei concluzii, al unei constatări: *„Așa-s de negri ochii tăi /lumina mea"*. Spiritualizarea luminii anunță deopotrivă și o sacralizare a iubirii, proiectată la nivel cosmic.

Analiză stilistică

La nivel semantic se înregistrează în text prezența termenilor ce alcătuiesc aria lexicală a întunericului, sugerând un spațiu al tainei („ne*gri", „*no*aptea"...*în*tuneric"*), în opoziție cu termenul „lumi*nă", c*e marchează intensitatea cu care este trăită dragostea.

În plan morfologic, reține atenția substantivul la vocativ *„frumoaso"*, exprimând venerația eului liric față de ființa iubită, dar și adjectivul la superlativul absolut *„așa de negri"*, desemnând un atribut fizic în jurul căruia se conturează întreaga vrajă a frumuseții femeii. Pronumele la persoana I și a II-a (*îmi*, *și*, *la*, *tău*, *med*) fixează ideea cuplului armonios, aflat sub magia erosului – primum movens al liricii blagiene – iar verbele *„stau"*, *„îmi pare"* indică ipostaza contemplativă a poetului, în contrast cu efectul dinamic produs de gerunziul *„acoperind"* și cu rolul intensiv jucat de conjuncția *„fi"*.

Din punct de vedere stilistic, se remarcă funcția metaforelor (" *izvorul nopții"*, *„mare de întuneric"*) și a epitetelor (" *tainic curge noaptea"*), prin care se reprezintă plastic coincidența dintre geneza nopții și nașterea iubirii, punându-se totodată în evidență sentimentul misterului cosmic.

Receptare critică

„Unitatea volumului o dă ideea luminii. Natura ei misterioasă l-a preocupat pe poet, care revine adesea în studiile sale filosofice asupra acestei probleme. (...) Lumina-e celebrată ca stihie primordială, ca impuls cosmic generator de viață. (...) Lumina stârnită în suflet de elanurile iubirii poate că e ultimul strop din cascada incandescentă primordială". (Ovid Slirohmălniceanu, *Lucian Blaga*) (E.C.)

ION BARBU *RIGA CRYPTO* ȘI *LAPONA ENIGEL*

Context literar. Poezia barbiana este asemeni unei sfere de gheaţă cristalizată care se învârteşte reflectând trei viziuni lirice ce corespund celor trei tipuri de creaţie asumate conştient de poet: parnasiană, baladesc-orientală și ermetică. *Riga Crypto și Lapona Enigel*, I componentă a ciclului *Uvedenrode* din volumul *Joc secund*, subintitulată *baladă*, aparţine etapei baladice şi orientale. Această etapă se caracterizează prin întoarcerea poetului către materialitatea lumii şi privirea ei din perspectiva conflictului, în care se angajează perpetuu. Anecdoticul baladei este doar un paravan, un pretext pentru aventura lirică a spiritului. Nu dimensiunea legendară contează, ci ipostazele cunoaşterii. Firul narativ, aparent banal, scenele dialogate cu caracter dramatic, structurarea pe secvenţe narative organizate într-o gradare ascendentă, toate acestea sunt elemente specifice baladei. Ceea ce iese din schema tradiţională sunt protagoniştii neobişnuiţi, simbolurile infiltrate prin limbaj şi imagini artistice.

Titlul are rezonanţe livreşti şi mitologice, actualizând ideea de cuplu celebru care stă sub semnul tragicului.

Teme – motive. Poemul este o poveste de iubire, dar, în acelaşi timp, poate fi înţeles ca o subtilă figurare a doua lumi nepotrivite, a doua tipuri de cunoaştere diferite. Astfel, tema baladei este reprezentată de iubirea văzută ca o cale de acces spre înţelegerea sensului mai adânc al lumii. Iubirea şi cunoaşterea se îngemănează aici şi îi antrenează pe cei doi într-o frământare cu sensuri diferite: unul aspiră spre iubirea domestică, comună, celălalt spre iubirea spiritualizată sublimată în cunoaşterea absolută. În coerenţa concepţiei sale despre poezie, actualizate în acest ciclu, poetul vede dincolo de cuvinte Ideea. Tema este susţinută de mai multe motive poetice cum ar fi: motivul nunţii/nuntirii, fântânii, visului, ispitirii, somnului.

Structură – compoziţie. Sub forma unei povestiri în ramă ni se relatează o nuntă imaginară imposibilă, în cadrul unei nunţi reale, într-un moment de final, într-un cadru restrâns. Rama este mai mult o atmosferă decât un cadru fizic, pentru că se urmăreşte reliefarea stărilor de spirit, atmosfera lumească de chef, cântecul de lume, ce zice de *tainele inimii*. Tradiţia zicerii este invocată de *„mintașid fruntaș”* care, prin calificativul ce-l primeşte, nu pare a fi un om obişnuit. El trăieşte parcă nostalgia unei neîmpliniri şi îşi caută alinare în cântecul

menestrelului, ca într-o incantaţie cu rol purificator. Modalitatea rostirii va fi schimbată, astfel's e sugerează că povestea conţine adevăruri general valabile care se actualizează în funcţie de tonul folosit.

Menestrelul nu este doar un mediator, un interpret, ci reprezintă artistul, creatorul care poate înţelege mai mult decât transmite cântecul său la o simplă interpretare. *Cântecul* este mijloc de iniţiere în tainele cosmosului uman, iar epitetul *larg* trimite la multitudinea de sensuri pe care le cuprinde.

În zicerea *menestrelului* se desfăşoară cea de-a doua poveste, a celor doi, veniţi din sfere diferite, ceea ce reprezintă de fapt o descifrare şi o iniţiere în condiţia umană. Este o alegorie simbolică a drumului de la Nord la Sud, dinspre *umbră*, *somn*, spre *lumină* şi *spirit*, *soare* şi *conştiinţă*. Din acest moment se trece de la baladesc la simbolic.

Formula introductivă are rezonanţe de basm prin implicarea ideii de atemporalitate, dublată de o aparentă localizare: un nord umed, mustind de apă şi mucegai (*„În pat de râu şi-n humă unsă”*; *„La vecinic tron de rouă parcă”*). Urmează două tablouri scurte ce aduc câteva amănunte despre eroii baladei, Riga Crypto şi lapona Enigel, în funcţie de regnurile din care aceştia provin.

Riga domneşte peste formele vegetale, dar viaţa sa este marcată de tragic pentru că el are aspiraţii neînţelese de ceilalţi. Numele de Crypto poate fi o trimitere la *„inima ascunsă”*, la încifrarea aspiraţiilor sale obscure, care îl singularizează în acea lume, e un univers închis în sine. Obscură este însăşi lumea în care trăieşte, lume a somnului, a cărnii, a instinctului. Nu e iubit şi suferă de singurătate, e un incipient nevrotic ce va avea manifestări patologice în cele din urmă anticipare lapidară a spectacolului grotesc din final. El e o fiinţă a *umbrei*, a *humei*, materie increată, în stare pură, sub semnul vegetării la adăpostul umezelii pământului, dar totuşi cu un statut privilegiat de rege, ce aspiră să îşi depăşească condiţia, să transgreseze dintr-un regn în altul şi să nuntească cu un reprezentant al lumii umane. Ipostază a sterilităţii, reprezentant al materiei cufundate în latenţă, *principiu pasiv*, supus legii firii, el însuşi este imaginea unei nepotriviri între trupul plăpând de ciupercă şi sufletul înclinat spre aspiraţiile superioare ale fetei, aşa cum remarca Tudor Vianu.

Enigel, nume exotic şi diafan, este o fiinţă umană *mică*, *liniştită* şi apare gratulată, ca în baladele medievale, cu epitete caracteristice. Ea simbolizează lumea raţiunii superioare, echilibrul, iar viaţa ei se înscrie sub semnul mişcării văzute ca principiu al desăvârşirii, ca schimbare cu sens ascendent, căutare şi aspiraţie către lumea spiritului. Ideea aceasta este transpusă într-o viziune transhumantă: *„De la iernat la păşunat/ În noul an să-şi ducă renii”*. Călăuzită de aspiraţia solară de la gheţurile polului spre tărâmul încălzit de la miazăzi, ea reprezintă *principiul activ*. Iese din sine şi se îndreaptă spre o împlinire mai înaltă a existenţei, spre sudul fertil reproducând simbolic prin mişcarea sa ritmurile cosmice.

De fapt, scriitorul alege două regnuri diferite pentru a sugera imposibilitatea nuntirii celor două personaje creând astfel cadrul adecvat unei mitologii poetice referitoare la actul cunoaşterii, întâlnirea celor doi este posibilă doar în *vis*, de aceea spaţiul poveştii este proiectat în timpul somnului fetei. Visul e un atribut al fiinţei umane, simbolizează aici calea de acces spre tainele universale, spaţiu propice îmbinării fantasticului cu realul. Reprezintă o modalitate estetică de comunicare cu paradoxurile existenţei.

Dialogul este un ceremonial magic, dar şi ludic, repetat de trei ori. Crypto pune în calea fetei tentaţii care să o convingă să rămână lângă el: îi oferă lumea peste care domneşte; îi vorbeşte de valorile supreme ale lumii lui: *somnul fraged* şi *uitarea*, ca un antidot al dorinţei de căutare şi îi cere să renunţe la drumul pe care a pornit-o. Patosul şi afecţiunea mimate de rigă amintesc de viclenia fiinţelor reduse, iar exprimarea adversităţii faţă de lumea solară, admirată de laponă, o determină pe aceasta să refuze cu luciditate, deşi se simte atrasă de propunere. Crypto are deschidere către experienţa concretă, iubirea consumabilă, Enigel are deschidere către iubirea spiritualizată. Ea parcurge un scenariu iniţiatic, trece nişte probe. Drama e a ei, ea trebuie să reziste tentaţiilor, este vorba de visul ei, de obstacolele ce le are de înfruntat fiinţa superioară. Prin versurile *„Ca o lamă de blestem/ Vorba-n inim-ai înfipt-o”* se sugerează forţa descântecului, a cuvântului ritualizat în formule magice, accentuându-se totodată voinţa şi fermitatea fetei căreia nu i-a fost uşor să se sustragă tentaţiei.

Ideea de cerc văzut ca simbol al perfecţiunii este în primul rând sugerată de cuvântul metaforic *soarele* ce simbolizează maestrul

inițiator. El are rol demiurgic, benefic pentru cei ce dețin agerimea rațiunii și ucigător pentru cei ce vor să își depășească condiția fără a fi înzestrați cu puterea de a o face. El stăpânește peste lumea redată prin imaginea oximoronică *„lămpi de gheață”* ce cuprinde cei doi poli ce definesc esența lumii aflată sub semnul gândirii: zona realului (lumea gheții), și zona aspirațiilor (căldura soarelui). Un alt simbol important este cel al *„svfletidui-fântână”* ce semnifică reflectarea, conștiința, dar și setea nepotolită de ideal, o izvorâre continuă de sete de cunoaștere.

Putem afirma că în poezie se sintetizează interferențele perpetue a doua principii sub care se înscrie destinul uman: *apolinic* și *dionisiac*. Acestea codifică natura duală a ființei umane, care oscilează permanent între ideal și material, rațional și instinctual, cunoaștere și trăire, viață și moarte. În cartea sa *Nașterea tragediei*, filosoful Friedrich Nietzsche definește aceste principii astfel: primul principiu provine de la Apolo, zeu al luminii și al purității, al rațiunii, al poeziei și al artelor frumoase; apolinicul reprezintă seninătatea contemplativă, tendința spre armonie și echilibru, spre imagini frumoase, spre separări și reguli; cel de-al doilea ține de Dionysos, zeu al vinului, al beției delirante, al ieșirii din sine, și presupune instinct, umbră, obscur, spargerea echilibrului, tinde spre unirea contrariilor, disoluția formelor. Apolinicul și dionisiacul nu se pot contopi, ele vor supraviețui veșnic în contrarietate, ca două lumi care se întâlnesc din când urcând, care se provoacă reciproc. În cazul nostru, cei doi eroi stau sub semnul acestor principii: Enigel sub auspiciul apolinic. Crypto sub semnul dionisiacului, iar din confruntarea instinctului și rațiunii, în final rațiunea este cea care triumfă în baladă.

Vocea lirică care pledează pentru zona luminoasă a spiritului aparține laponei. Ea dezvăluie sensurile, definește lumea ei prin raportare la *soarele* (simbol fundamental la Barbu) capabil să oglindească și să se oglindească în conștiință. Omul este expresia conștiinței-oglindă, apare aici mitul jocului secund; *roata* reprezintă un intermediar între soare și conștiință, ea este oglindirea în sine și în același timp simbolizează căutarea perpetuă. În strofa următoare, *umbra* și *lumina* sunt semnele stilizate ale universului uman, contrarii ce se exclud, umbra ține de *came*, de *somn*, de *visul umed*, lumina este semnul perfecțiunii, al cunoașterii ultime ce se obține numai prin spirit.

Lapona îl instruieşte pe rigă despre întocmirea lumii ei şi îşi explicitează astfel refuzul. Fascinaţia fetei îl duce pe rigă la pieire, la situarea sub zodia blestemului. Fiind refuzat, el vrea să se sustragă tentaţiei de a rămâne în lumea ei, dar este prea târziu, riscase deja totul, intrase în zona interzisă, în bătaia soarelui care-l va transforma în ciuperca otrăvitoare care se va însoţi cu semenele ei. Riga va rămâne în ordinea stabilită a propriei lumi, dar marcat definitiv de aspiraţia sa nefirească. Aparţinând unui regn inferior, trăind sub impulsul instinctual, gândul devine pentru el *„pahar cu otravă”*.

Finalul, la suprafaţă, pare a trimite la o legendă a plantelor otrăvitoare, dar în profunzime semnifică fiinţele alienate, doborâte de o aspiraţie mult prea mare faţă de mărginită lor putere.

Metamorfoza este dublă, în sens pozitiv şi negativ: prima ţine de aspiraţia fetei spre, coerenţa lumii în care trăieşte – omului superior îi este dat să acceadă la revelaţiile spiritului, iar cea de-a doua este o încercare de depăşire a condiţiei de om simplu, de trecere într-o altă lume pentru care nu este înzestrat cu forţă vitală, ciuperca accede la o lume care-i neagă natura. De aceea, speranţa că erosul ar dezlega limitele devine iluzorie.

Balada a fost raportată de mulţi critici la poemul eminescian *Luceafărul* într-o foarte scurtă privire în paralel putem remarca corespondenţa dintre acestea: Enigel preia funcţia Luceafărului, ea r este aspirantul spre cunoaştere; Crypto este fiinţa inferioară, care aspiră spre ceea ce nu-i stă în putere; ispitirea Luceafărului, este transpusă în ispitirea din vis. În invocaţiile rigăi; în ambele poezii visul este tărâmul mijlocitor, apare iubirea care tentează, dar ispita este depăşită; demiurgul este înlocuit de soare, de astru, iar forţa de a depăşi tentaţiile o are Enigel însufleţită de ideal, ei nu îi atrage atenţia nicio instanţă, ci doar lumina raţiunii îi direcţionează gândurile.

Lungimea poemului este o consecinţă a descriptivului, a preocupării pentru concret, evocându-se o lume pitorească de inspiraţie autohtonă. Prin aceasta arta barbiana se dezvăluie sub forma sugestiei picturale, prospeţimii expresiei. El este şi poet al cuvântului, nu doar al viziunii.

Barbu dă dovadă de virtuozitate prozodică. Întâlnim aici o varietate de rime: rimă interioară (*lângă sân*, *un rigă spân*; *fragi*, *dragi*), rimă identică (*Enigel*, *Enigel*; *fel de fel*), rimă rară (*menestrel / Enigel*),

iar ritmul variază şi ţine de intenţionalităţile sonore şi semantice în acelaşi timp.

Analiza stilistică

Privită la nivelul fonetic, poezia conţine câteva vocale care marchează auditiv unele aspecte: sonoritatea închisă a vocalelor *u*, *i*, din strofele în care se prezintă atmosfera nunţii reale, creează o tonalitate melancolică; vocala *u* apare în cuvinte ce sugerează intrarea într-un loc tainic al lumii de humă (*ud*, *sud*, *crud*); vocala *o* accentuată imprimă dinamism în contextele în care este actualizată (*fript-o*, *Crypto*, *foc*, *tron*). În acelaşi timp cu ajutorul acestora se obţine muzicalitatea interioară, cantabilitatea textului ca expresie a rezonanţei cu ritmurile cosmice.

Oricine intră în contact cu poezia barbiana rămâne blocat în faţa nivelului morfo-sintactic care este original şi face greu accesibile sensurile poetice, prin construcţiile eliptice frecvente, prin întorsături de frază neaşteptate, prin cuvinte puse în relaţii neconvenţionale. Inversiuni sintactice: „*Mult îndărătnic, menestrel*"; „*Cu foc l-ai zis*"; „*răi ghiocei*", fac ca epitetul să prevaleze ca sens în faţa celui caracterizat, şi asta pentru că accentul nu cade pe epic, ci pe simboluri. Dintre semnele de punctuaţie relevante sunt: linia de pauză cu rol de individualizare, fie a unui nume (*Enigel*), fie a unei idei („*Dar vânt* şi *umbră iar o umflă*"); exclamaţia imperativă, în primele strofe ce redă uimirea în faţa imaginii rigăi, tristeţea fetei apoi; punctele de suspensie ce marchează ezitarea lui Enigel în faţa tentaţiei, profunzimea ideilor şi aspiraţiei ei, desprinderea nedorită dintre cei doi („*Pe partea umbrei moi să treacă*...").

Dată fiind şi lungimea textului, timpurile, şi modurile verbale utilizate sunt variate, dar fiecare dintre ele are un rol anume. Astfel, timpul prezent indicativ dă impresia de imediateţe narativă.

Imperativul surprinde dorinţa acută a nuntaşului de a asculta povestea, dar punctează şi povestirea, ca un fel de menţinere a legăturii cu auditoriul (cititorul) sau accentuează, alături de condiţionalul optativ, starea dilematică între tentaţie şi abstinenţă; conjunctivul marchează voinţa de a face un anumit gest, de a susţine o anumită idee. Deşi timpul prezent este predominant, un rol aparte îl are şi imperfectul narativ folosit când începe relatarea posibilei nunţi imaginare, perfectul simplu ce marchează popasul, visul şi înnebunirea

lui Crypto.

Nivelul lexico-semantic. Aşa cum spuneam, miza poetului este simbolul care se ascunde în spatele formelor concrete, şi de aici expresivitatea poeziei. Termeni precum *menestrel*, *nuntă*, *ciupercă*, *laponă*, *soare*, *fântână*, *umbră* aparţin lumii obişnuite, dar în context devin de simboluri şi alcătuiesc sensuri de mare diversitate. Apar termeni contrastanţi *lumină* şi *umbră*, *carne* şi *suflet*, *soare* şi *răcoare*, *rouă* şi *gheaţă* desemnând elemente ale celor două lumi aflate în contrast. Repetarea termenilor în text: verbul *a zice* se reia în primele patru strofe şi are sens de *a cânta*; termeni ca: *fântână*, *soare*, *umbră* aduc nuanţe noi în locul în care apar. Opoziţiile concentrate în text sunt din câmpurile semantice ale următorilor termeni: uman/nonuman, dinamic/static, uscăciune/umezeală, firav/puternic. Verbul*âm părăţea*, vag arhaic, sugerează lungile începuturi ale poveştii populare, iar forma lui de imperfect aşază totul într-un timp nedeterminat, etern. Limbajul abstract şi livresc al marilor idei se împleteşte cu cel colocvial al dialogurilor, mai ales al replicilor ce-i revin rigăi.

Receptare critică

„Majoritatea poemelor barbiene şi totalitatea celor din ciclul *Joc secund* nu pot impresiona, în primă instanţă, decât prin muzicalitate şi ritm, eventual prin absenţa legăturilor aparente cu semantica ordinară, precum în pictura nonfigurativă. Sensul propriu comunicării lirice din poemele lui Ion Barbu scapă înţelegerii după criterii normate de bunăoară, poezia tradiţională”.

(Lautenţiu Ulici, *Argliezi*, *Bacovia*, *Barbu*…) (V.R.)

DIN CEAS, DEDUS…

Context literar. Intitulată şi *Joc secund*, poezia aparţine volumului cu acelaşi titlu. Conţinutul încifrat îi trădează natura ermetică înscriindu-se printre creaţiile barbiene ce însumează profunzimi la care cu greu ajungi. Prozodic, sunt preluate unele tipare consacrate, de factură tradiţională, dar la nivelul concepţiei artistice şi al limbajului avem de-a face cu o. poezie modernă. Ea este expresie a rigorii şi lapidarului gândirii raţionale, a inteligenţei combinatorii către care poetul, de formaţie realistă, este atât de aproape. Este o ecuaţie a lumii în care semnele se cer descifrate pentru a înţelege sensul universului uman şi cosmic deopotrivă. Simbolurile devin

elementele de bază, creând o lirică de mare tensiune.

Titlul sugerează ideea de timp fără curgere, *dedus*, adică sustras temporalităţii obişnuite. Timpul creaţiei pierde însemnele măsurării, el se fluidizează într-un tot ce se confundă cu eternul.

Tematic este o artă poetică, dar şi o viziune asupra omului superior. În sprijinul afirmării rolului artei şi al artistului sunt folosite motivul oglinzii şi cel al cântecului.

Structură – compoziţie. Intuiţia matematică a poetului cuprinde o lume de esenţe ideale, ce refuză să fie identificate în obiecte concrete. Spre deosebire de Arghezi, care încearcă să recupereze forţa concretă a cuvântului, Barbu încearcă să deconcretizeze cuvântul, să-l elibereze de corporalitatea materiei şi să-l lase liber să zboare în lumea spiritului, care nu poate fi atins decât de o inteligenţă superioară. Este lumea *jocului secund*, al imaginaţiei pure, al gândirii descătuşate de pragmatism. Este sublimarea materialităţii în spirit. Şerban Cioculescu vede în jocul secund barbian o *„reflectare ideală şi spiritualizată a cosmosului în conştiinţă”*. Aşa cum suprafaţa apei şi a oglinzii reflectă imaginile lumii reale, în conştiinţa umană lumea se răsfrânge după propriile ei legi. Artistul nu copiază, el spiritualizează, esenţializează ceea ce percepe în contact cu ordinea concretă a lucrurilor. *Joc secund* poate fi şi arta care se inspiră şi se desprinde, totodată, din şi de lumea ideală pe care artiştii o contemplă. Poeţii, cu ajutorul intuiţiei, pătrund dincolo de aparenţa materiei, descifrează semnele, reconstituie sensuri. Asemeni lui Blaga, poetul pledează pentru păstrarea vie a misterului din lucruri. Aşa că arta ca *joc secund* nu e o copie, ci are autonomie, are sensul său, absoarbe seve din real pe care le transformă în substanţă artistică. Realitatea este jocul prim al existenţei de la care creaţia literară, artistică porneşte. Dar în lumea artei subiectivitatea primă o reprezintă cel ce scrie, iar cel ce citeşte este subiectivitate secundă; lectorul însuşi îşi are *jocul secund* al interpretării. Ideea poetică se răsfrânge în imaginea lirică, precum se reflectă omul în oglinda lumii. Ea nu se poate revela prin mijloace comune, aflate la îndemâna înţelegerii tuturor.

Obscuritatea în exprimare, încifrarea simbolurilor, limbajul abstract, hermetismul tehnic sunt elemente care presupun o iniţiere în poezie şi poetică pentru a înţelege sensurile poeziei lui Barbu. Solemnitatea tonului incantatoriu se revarsă într-un stil condensat căci,

aşa cum semnala Tudor Vianu, valoarea creaţiei poetului ţine în special de faptul că spune „*mai mult în cuvinte puţine*”.

Analiza stilistică

Nivelul fonetic se remarcă prin repetarea vocalei *e* care menţine tonul sobru, al spunerii adevărurilor general valabile. Totodată consoanele *e* şi 5 creează sonorităţi de legendă, sugerează atingerea cu primordialul.

În plan morfo-sintactic apar surprizele cele mai mari. Poetul recurge la elipse, predicatul fiind la mare preţ, lipsind total din prima strofa, la dislocări („*Tăind*... *un joc secund*”), inversiuni topice („In*trată prin oglindă* în *mântuit azur”)* menite să scoată în relief termenii inversaţi sau dislocaţi, anacoluturi (primul vers) care şochează logica obişnuită. Verbele-predicate sunt la prezentul general valabil. Reconstituirea coerenţei obişnuite îi revine cititorului.

Nivelul lexico-semantic. Semantica aparte a versurilor este realizată prin combinaţii din cele mai neobişnuite: neologisme cu funcţie de epitete: *azur*, *agrest*, *nadir*, alături de termeni ai realităţii concrete: *creste*, *cirezi*, *harfe*, *clopote*, *meduze*; sintagme inedite ce se axează pe forţa sugestivă a alăturării diverselor părţi de vorbire: „*ceas* ”, „*dedus*”; „*cirezi agreste*”; „*tăind pe înecarea*”. Apar cuvinte din sfera semantică a muzicii: *harfe*, *cântec*, *clopote*, *foşnet*. Cuvântul cunoaşte o cizelare artizanală de mare fineţe şi numai o privire şi o gândire atentă, concentrată poate să îi semnaleze miniaturile estetice şi să înţeleagă de unde vine pulsul ideilor, şi care sunt acestea.

La nivelul figurilor de stil, cititorul vine în contact cu ceea ce poetul însuşi numeşte drept „*libertate dificilă*” a versului. Incipitul poeziei reia titlul fixând dintr-un început coordonatele lumii abstracte în care îl introduce pe cititor. Acestea sunt redate prin două simboluri astrale antonimice: zenit („*mântuit azur*”) – spaţiu real, echivalent cu punctul de maximă strălucire solară, şi apă [sudul cosmic al lacului](*nadir*) – univers artistic reflectat în lumina misterioasă a oglindirii.

Metafora „Adâ*ncul acestei calme creste”* sugerează frumosul pe care poetul îl caută şi pe care-l transformă în „joc *secund”, s*ituat într-un univers atemporal şi aspaţial. Este vorba de căutarea esteticului pur, care are reguli precise, detaşate de ordinea realului. Apare aici o subtilă antiteză între „calm*a creastă” şi* „cirez*ile agreste”*

*ca*re în jocul artei însă nu se exclud, ele coexistă, asemeni a doua imagini ce se oglindesc în apă, chiar dacă una e concretă, aproape (cire*zi)* *și* alta e nedefinită, departe (crea*sta*)*. A*ceastă traducere a realului în imagini ţine de forţa artistică a poetului, el transfigurează lumea prin artă, sustrăgând, printr-un proces alchimic, esenţele estetice ale lumii în forme pure. Opera lui constituie un cântec întemeietor de lume, o sonoritate orfică primordială care adună toate cânturile lumii, toate sunetele de harf*e* într-o melodie unică care se arcuieşte în „zbor *invers”.*

Imaginile se adună aici sub forma unei corole simbolice: *harfe răsfirate* – elemente dispersate ale realului, a căror coerenţă este recuperată de artist, singurul capabil să refacă legăturile; *cântecul* –
264

creaţia, *zbor invers* – înţelesurile revelate pot fi pierdute, de aici nevoia de exigenţă continuă, efortul continuu de menţinere în lumea sensurilor; *meduzele* – asociate strunei poetice; totodată transparenţa lor înlesneşte privirii accesul la adâncurile mării, dar ele iau culoarea mării („*clopote verzi*”) şi prin aceasta se integrează şi ele semnificaţiei *iacului secund*. *Marea*-\şi ascunde cântecul ei sub clopotele meduzelor (clopotsonoritate ritualică, liturgică, spiritualizare a sunetului), și tot astfel poetul ascunde în cântecul lui esenţele lumii. *Apa*, simbol prezent în ambele strofe, are conotaţii diferite, dar complementare: oglinda care transcende lumea obiectivă şi spaţiu generator al unui univers mai pur.

La nivelul versificaţiei ritmul creează senzaţia de text gnomic, ascunzând sensuri profunde și rima este îmbrățișată, plină de muzicalitate.

Receptare critică

„Poezia (*adâncul acestei calme creste*) este o ieşire (*dedus*) în pură gratuitate (*mântuit azur*), joc secund, ca imaginea cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retroversiune”.

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) (V.R.)

OUL DOGMATIC!

Context literar. Poemul aparţine momentului de tranziţie dinspre baladic spre ermetic, pasajele narative şi descriptive

împletindu-se cu discursul abstract înţesat de simboluri. Modernitatea concepţiei artistice şi sintactice coexistă cu tradiţionalitatea elementelor prozodice. Poezia reface semantic sensuri ancestrale în imagini de o noutate impunătoare.

Titlul constă în alăturarea unui termen concret, *oul*, şi a unuia abstract, *dogmatic*, cel de-al doilea absorbindu-l pe primul în sfera sa. Astfel, *ou*! devine simbol al misterului latent al nuntirii, pentru că în structura lui duală se reprezintă lumea dinaintea nuntirii, ipostaza anterioară genezei.

Tema este reprezentată de ideea nuntirii ca pătrundere în miracolul creaţiei universale. Imaginile se concentrează în diverse motive poetice precum: motivul *sferei*, cosmogonic, al timpului nedivizat.

Structură – compoziţie. Poemul debutează ca o baladă, în stilul ciclului *Uvedenrode* din volumul *Joc secund* din care face parte. Are chiar şi un moto care anticipează una din imaginile ce vor fi surprinse în text: cea a *Duhului Sfânt* în ipostaza de dinaintea coborârii sale în materie.

Lumea este" aşezată sub semnul datului, al destinului. Printr-o imagine antitetică între *„oul sterp"* şi *„oul viu, la vârf cu plod"*, apare opoziţia între ordinea banală a lumii, profană, lipsită de principiul creator al spiritului şi lumea sacră, purtătoare de viaţă, *făcută* pentru cunoaştere (*soare*). Dacă desacralizarea miturilor este inerentă în lumea noastră, poezia în schimb are capacitatea de a resuscita sensurile miturilor, ea le propune într-o formă nouă, atrăgând atenţia oamenilor asupra semnificaţiilor denaturate. La soare, *„oul viu"* relevă imaginea eternă a increatului, a materiei latente netrezite la viaţă încă, germenele neconsumat.

Urmează o cosmogonie transpusă într-o viziune cerebrală concretizată în imagini plastice: *albuşul*, care protejează miezul galben, unde principiile contrare se întâlnesc şi are loc fecundaţia, este învelit în *" trei atlazuri"* protectoare închipuind *„culcuşul viu"*. Albuşul semnifică placenta primordială care înglobează în sine sămânţa de viaţă latentă, este principiul masculin (*„sărutul plin"* – protecţie), în vreme ce gălbenuşul, reprezintă principiul pozitiv, al plinului, al feminităţii ce aşteaptă să se împlinească prin creaţie. Aceste două principii contrare convieţuiesc sub învelişul oului universal, imagine a

lumii necreate, *plodul* reprezintă spiritul care dinamizează, vitalizează cele două principii. *Oul*, univers" reprodus în micro, deţine în interior atât principiul vieţii („*palat de nuntă*"), cât şi pe cel al morţii (*cavou*).

Tablou poetic următor este o imagine a ritmurilor universale în care se reiau cuvinte anterioare şi se introduce o altă idee. Apare *ceasornicul* – element ce măsoară temporalitatea, dar nu e un ceasornic comun, ci unul *fără minutar*, el *scrie* ritmurile succesiunii între viaţă şi moarte, el domneşte atât asupra lumii, cât şi a oului, este forţa cea mai înaltă, e cronos universal. Revenind la consistenţa simbolizată a oului, poetul identifică principiul generator de stingere, de moarte cu gălbenuşul care tinde să ia forma creatului, iar albuşul îl asociază vieţii. Incoerenţa acestor semnificaţii se regăseşte aici simbolul *roţii* ca imagine a ciclicităţii elementelor vii, a începutului şi a sfârşitului tuturor lucrurilor care trec etern dintr-o formă în alta.

Strofa finală este formulată concluziv, începe cu sintagma *încă o dată*. Este un cumul sentenţios de gesturi ce se cer săvârşite în vederea păstrării ritmurilor necesare, a menţinerii în viaţă, în zona eternului a lucrurilor care nu trebuie aduse în ipostaza de *făcut* (*nu-l sorbi*/, *să nu curmi nunta-n el*/, *nici la cloşcă să nu-l pui* / *Îl lasă-n pacea întâie-a lui*).

În ultimele două versuri se reia ideea întregului poem: *oul sfânt* – sacrul se află în opoziţie cu *oul sterp* – profanul; cel de-al doilea stă sub semnul tragicului, pentru că se află sub auspiciul morţii, efemerităţii.

Barbu apare aici ca poet al contemplaţiei extatice, apolinice, el are o atitudine meditativă asupra lumii, ideilor, sensurilor vieţii. Poezia sa este expresia unei gândiri senine, echilibrate, a unei viziuni arhetipale şi a formelor ideale. Folosirea persoanei a treia cu caracter de generalitate reprezintă o detaşare obiectivă necesară surprinderii esenţelor în viziunea barbiana.

Ca în toată creaţia poetului rima este preferată, iar în acest text poetic apare rima îmbrăţişată, rima pereche, combinări între aceste tipuri de rimă în cadrul aceleaşi strofe (strofa a patra), sau o rimă totală cum apare în strofa a cincea, dar apăr şi versuri dezintegrate rimei (*oul roşu*, *întocmai* – *dogma*, *încă odată*). Ritmul este aforistic.

Analiza stilistică

La nivel fonetic efecte remarcante se obţin prin repetarea vocalelor *o* şi *u* care, alăturate sau în contexte separate, creează

muzicalitate. Vocala o apare în cuvinte cu mare încărcătură semantică, producând o sonoritate ce accentuează ideea cuvântului respectiv.

Din perspectivă morfo-sintactică se regăsesc în text elemente specific barbiene: inversiuni care accentuează semantic cuvintele ce suportă dislocarea („Îl la*să-n pacea întâie-a* l*ui*”), anacoluturi care creează senzaţia de spontaneitate a versului, care redirecţionează sensurile şi le complică, le încifrează, uneori prea mult („în*oată în subţire var,* / Ne*vinovatul,* no*ul oul.* Pa*lat* de *nuntă* şi *cavou*”). Dat fiind construcţiile eliptice, virgula apare din abundenţă, separând şi accentuând construcţii diverse. Interogaţiile retorice („Dar *plodul?”,* „Vezi *Duhul sfânt făc*ut *sensibil?”)* sunt formulări care atrag atenţia asupra esenţelor ce sunt vizate, linia de pauză separă formulări aforistice sau singularizează termeni şi propune focalizarea asupra lor. Exclamaţia se îngemănează cu imperativul şi capătă nuanţă etică, principială („urcă-*n soare şi cunoaşte!”),* chiar normativă.

Verbele sunt la prezent, un prezent etern al vorbelor spiritualizate, şi apar modulări ale imperativului menite să sublinieze necesitatea implicării în descifrarea sensurilor autentice ale lumii (*te-nfioară*, *urcă*) şi ale conjunctivului (*să vezi*, *să roadă*) care desemnează implicarea, participarea.

În plan lexico-semantic cuvintele cheie care le orientează semantic pe celelalte sunt cele desemnate de titlu: *ou* şi *dogmă*, alături de care apare şi termenul *om*. Oul apare în două ipostaze, cu semnificaţii contrare: *oul sterp*, *oul roşu* şi *oul nevinovat*, *viul ou*, *noul ou*, *ou cu plod*, *ou* asociat cu *Duhul Sfânt*. Se regăsesc elemente lexicale simbolice recurente la Barbu: *soarele* ce semnifică cunoaşterea, *lumina* ce dezvăluie adevărul, *ceasul* ca semn al ritmicităţii cosmice.

Receptare critică

„La Ion Barbu infinitul existenţei nu devine niciodată neant, ca la existenţialişti, spre exemplu, pentru că la el existenţa are totdeauna sens. Magia nu refuză raţionalul şi nici nu implică obligatoriu şi exclusiv iraţionalul, cum s-ar crede. Ea e la interferenţa lor, constituindu-se în cazul poeziei barbiene, ca o modalitate de cunoaştere. Pe de altă parte intensitatea excepţională cu care Ion Barbu îşi trăia existenţa poetică găsea în magie o ideală exteriorizare”.

(Laurenţiu Ulici, *Arghezi*, *Bacovia*, *Bxirbu*…) (V.R.)

TIMBRU

Context literar. Ermetismul barbian ne provoacă şi în această poezie la o descifrare a sintaxei poetice pe care a stilizat-o şi a sonorizat-o folosind convenţii formale alături de invenţii personale la nivelul conţinutului. Modernitatea viziunii, a irumperii abstractului din concret, a spiritualizării lumii purificate de realul zgrunţuros se face remarcată şi aici.

Procesul creaţiei, cu toate elementele şi factorii pe care acesta le implică, este tematizat şi în cadrul acestei poezii care este o artă poetică ce are în vedere definirea actului creator în genere şi a celui poetic, în special.

Titlul trimite la un instantaneu în miniatură, la o imagine reprezentativă, dar şi la un obiect ce poate fi colecţionat, având uneori o valoare inestimabilă. În acest sens, el poate semnifica surprinderea unui instantaneu, conturarea în linii definite a unei ipostaze a poeziei de valoare.

Structură – compoziţie. Poetul apare ca orientat în interiorul lumii, prins de imaginea fascinantă a lucrurilor materiale (*piatră*, *humă*, *unda mării*), cărora le insuflă viaţă. Tăcerea lor este tradusă de poezie. Aceasta presupune o identificare a poetului cu lucrurile, ele devin măşti lirice, corporalităţi ale gândirii poetice. Este o atitudine opusă *jocului secund*, aici spiritul şi materia se suprapun, lumile se identifică, nu există dedublarea. Jocul minţii şi afectivitatea lirică conlucrează în surprinderea esenţelor. Nu mai avem obiectivitate ca în cazul celorlalte poezii analizate, ci subiectivitatea se ghiceşte imediat sub masca obiectului.

Cele două instrumente, *cimpoiul şi fluierul*, au tonalităţi melancolice, ele cântă separarea, însingurarea, *durerea divizată* care poate semnifica suferinţa datorată separării materiei de suflet, a dizarmoniei provocate de ruperea unităţii primordiale dintre aceste două coordonate existenţiale. De aceea, poetul se hotărăşte să le insufle spiritul său poetic elementelor neînsufleţite ale naturalului, elemente ce sunt adunate într-un tablou static, printr-o gradare descendentă ce porneşte de la starea de agregare a obiectelor, de la solid la fluid: *piatra*, *humă*, apoi *undă*.

Dacă trăirile fireşti pot fi exprimate prin instrumente obișnuite (*cimpoi*, *fluier*), oglindirea de sine nu se poate revela prin mijloace comune. Acest rol revine poeziei care este un *cântec încăpător*, capabil

să surprindă diversitatea infinită a lucrurilor. Principiile vitale ale acestei lumi: feminin şi masculin cu rezonanţă creştină, Eva poate fi asociată cu poezia, iar Adam cu poetul, căci ea are *trunchi de fum*, adică este spirit făcut din materie: *coastă*. Poetul este cel ce deţine această materie pe care o interiorizează (coasta e în dreptul inimii) prin contemplaţie şi o transformă în cântec, în creaţie apologetică, admirativă, elogioasă. Verbul *răsare* sugerează ţâşnirea ideii într-o arcuire luminoasă peste existenţă. Suprapunerea aceasta dintre materie şi spirit, între sunet şi cuvânt este redată şi prin construcţia metaforică *„lauda grădinii de îngeri”*, în cadrul căreia se face trimitere la o imagine concretă (*grădina*), la o catitate spirituală (*înger*) şi la o realitate ce împrumută ceva din natura spiritului pentru că, deşi să i aude, are manifestare sonoră, nu se vede (*lauda* – cântecul).

Analiza stilistică

Nivelul fonetic. Vocalele *u*, *e* reprezintă elemente ale nivelului fonetic şi prin apariţia lor repetată dau o notă de sobrietate, melancolie, creează tonalităţi de muzică clasică, care necesită concentrare pentru a fi simţită. Totodată consoanele *e*, *d dau* sonorităţi ce concordă cu ideile estetice prezente în text.

Elementele sintaxei barbiene sunt recurente şi aici: elipticul la nivelul propoziţiei (*„Cimpoiul veşted luncii”*), inversiunea cu rol evidenţiator de sensuri (*„Durerea divizată o sună”*); interogaţia care punctează gândul poetic desemnat prin adverbul *cum*, (*vor spune – cum*?), linia de pauză ce separă tonalităţile accentuând ideea de ritmicitate alături de suspensia ce sugerează o prelungire a sonorităţilor (*încet, mai tare*...), participiul-epitet (*divizată*, *logodită*)...

Verbele predicative sunt rare şi distincţiile nu sunt neapărat temporale, ci mai degrabă modale. Viitorul şi prezentul se înscriu în sfera generalităţii, desemnează realităţi atemporalizate, condiţionalul optativ nu se desprinde nici el de această sferă, ci doar mai trimite şi la ideea de necesitate a aspiraţiei către *un cântec încăpător*.

Lexicul este orientat pe sfere semantice diferite ce se grupează în imagini simbolice. Avem astfel sfera semantică a muzicalităţii: *cimpoi*, *fluier*, *cântec*, *sună*, *spune*, *foşnire*, *laudă*, şi cea a teluricului: *luncă*, *drum*, *piatră*, *huma*. împreună alcătuiesc o imagine a cântecului care coboară din lumea sferelor şi cuprinde, îmbrăţişează realul, inundându-l de lumină şi farmec.

Nivelul figurilor de stil. Se remarcă o reunire a unor simboluri importante pentru poet cel puţin într-o parte a poeziei sale: teluricul şi acvaticul. Toate sunt marcate de o aură solemnă. Sugestia picturală este urmată de cea sonoră din strofa următoare: *„foşnirea mătăsoasă a mărilor”*. Poezia este atât imagine, cât şi sunet. Ea este surprindere a figurilor fixate în spaţiu, dar şi a mişcării, a ritmurilor naturale. Ea adună elementele contrarii ale lumii (*undă* şi *cer*) şi le unifică în sensuri înălţătoare, această atitudine lirică fiind în contrast cu poziţia afirmată în poezia *Din ceas, dedus*... în care jocul secund dubla şi concura realitatea.

Sensurile metaforice neaşteptate converg către surprinderea treptelor viziunii poetice, poezia ca viaţă în spirit: de la simţire, la gândire, de la exteriorizarea simţirii la interiorizarea imaginilor din jur. Sugestiile sonore sunt diafane şi imnice. Nu se pierde nicio clipă prestanţa sobrietăţii. Poezia ţine de lumea spiritului, chiar şi atunci când acesta se impregnează în materie, el nu îşi pierde natura.

La nivelul versificaţiei avem rimă îmbrăţişată şi observăm că elementele finale ce dau rima se identifică în cele două strofe: *drimi*/*cum*, *tare*/*despuiare* în prima strofă şi *precum*/*fum*, *sare*/*răsare*, în a doua strofă.

Receptare critică

„Poezia lui nu e o poezie exterioară decât în aparenţă. Sub la*vă ca* şi sub mu*nţi,* sub ba*nchize c*a şi sub co*pac e*ste o emoţie intelectuală. Prin ea, dl. Ion Barbu aduce o notă relativ nouă în literatura noastră de azi. Rămâne numai ca viitorul să ne fixeze asupra lărgimii şi intensităţii acestei inspiraţii”.

(Eugen Lovinescu, *Iarăşi D. Ion Barbu* în *„Zburătorul”*) (V.R.)

DIOPTRIE

Context literar. Fascinaţia lui Barbu pentru forme fixe, translucide, pe care le asimilează mitului oglinzii, apare şi în această poezie ce se integrează etapei ermetice, cuprinsă în volumul *Joc secund*. Ne uimeşte modernitatea viziunii, originalitatea ei care este pusă într-o sintaxă destul de incomodă astfel încât încifrarea este destul de mare, sensurile se lasă greu deşţelenite.

Titlul reprezintă o trimitere directă la lentilă. Aceasta, asemeni oglinzii, mijloceşte pentru realitate, dimensionează realitatea, o transformă în *joc secund*. Se implică în acelaşi timp şi ideea de văz şi

lumină, de focalizare, dar poate desemna şi contactul între lumină şi lentilă care produce foc, ardere, imagine ce se înscrie în coerenţa textului.

Tema este ambiguă: aparent e reprezentată de imaginea arderii unei cărţi, simbolic, de devorarea cărţii de către focul raţiunii, cartea consumată, lecturată, sau opera terminată şi consumul, cenuşa care rămâne după arderea poetică şi care aşteaptă un alt foc să îi lumineze sensurile. Imaginea se derulează asemenea unei pelicule cinematografice, în care ţi se propune spre contemplare o ipostază banală a realităţii în care poţi, printr-o privire aprofundată să descoperi esenţe nebănuite. Apare astfel motivul privirii, alături de cel al oglinzii.

Structură – compoziţie

Imaginile poeziei sunt condensate în simboluri care, pornesc de la trei elemente: carte, lumină, foc. Primul vers cuprinde trei termeni în care se concentrează o serie de semnificaţii: *înalt*, *orgă*, *prismă* dau impresia de distanţare a privirii, imagine spaţială regulată, din registru matematic, instrument cu sonorităţi pline de energie, muzica gândirii şi a formelor ordonate, echilibrate, spiritualizare, perfecţiune, aspiraţie. Acestora li se alătură termenii *infoliu*, *semn* care trimit în aparenţă la forma şi conţinutul unei cărţi, iar în esenţă la materie şi la semnul ce încorporează sensuri; *saturai de semn* – plinătatea sensurilor, totalitatea, infinitatea lor, natura lor eternă, întregind semnificaţiile avem imaginea concretă a unei cărţi în care este sugerată simbolic ideea că o carte înseamnă perfecţiune sonoră şi imagistică în acelaşi timp, că aceasta trebuie considerată în unitatea dintre aceste două coordonate majore. Verbul *cântăresc* are aici sensul de măsurare cu privirea, ceea ce trimite la termenul *dioptrie*, care înseamnă unitate în care se exprimă convergenţa unei lentile când distanţa ei se măsoară în metri, iar în acest sens, de unitate de măsură, are drept scop să refacă dimensiunea ideală a realităţii. Imaginea globalizată însă o avem doar prin versurile următoare în care termeni precum: *vin*, *roşesc*, *soare* trimit la ideea de foc, la jocul luminii produse de acesta în contact cu filele cărţii şi această idee este sugerată prin asocierea imaginii spuzei de la suprafaţa vinului, care te îmbie, a luminii puternice a soarelui cu forţa, energia flăcării care are consistenţă duală de materie şi spirit. Apare aici o cromatică contrastantă ce creează o

imagine vizuală pregnantă: *roşesc / doliu* – culoare şi nonculoare, doi poli ce simbolizează arderea şi cenuşa, viaţa şi moartea.

Privirea contemplatoare coboară în intimitatea lucrurilor (*Aproape*), iar de aici imaginea poate fi văzută în detaliu şi cunoscută. *Ochii* ce simbolizează cunoaşterea *împietresc cruciş*, adică jocul de lumini al focului dă senzaţia de miraj, de hipnotizare. Acest efect este provocat de imaginea filei ce arde, imagine sonoră ritmată, sacadată (*toba*). Este vorba de ritmul consumării filei, de sunetul din vatră, din exterior în armonie cu imaginea sunetului interior dat de acumularea cunoaşterii, ardere de neuroni. Metafora simbolică *„Coroana literei mărăciniş”* poate semnifica aglomerare de cuvinte, încreţirea foii, a literelor în bătaia focului, dar şi ideea că sensurile se influenţează reciproc, şi de aceea trebuie avută grijă în interpretarea cuvintelor. Arderea e surprinsă gradat până la *„lumina tunsă, grea, de sobă”* – imagine plastică a focului mocnit, a jarului, care abia mai pâlpâie în vatră, dar şi o stingere a cuvântului epuizat sub greutatea sensurilor. *Soba* este un element concret care fixează imaginea pentru ca aceasta, din locul în care se află să iradieze semnificaţii în coerenţa contextului.

Dinspre sobă privirea este focalizată spre *odaie*, semn al schimbării direcţiei contemplării, sau al unei pauze în contemplare. Schimbarea de unghi se face astfel încât să se observe pe de o parte odaia luminată doar de focul stins din vatră (*îndoire-n slabul vis*), joc de lumini şi umbre, ambiguitate, semiobscuritate propice interpretării, întrezăririi celor de dincolo de lucruri, dar şi palpitaţii ale spiritului care frământă sufletul în căutarea cunoaşterii certitudinilor, iar pe de altă parte odaia ordonată, aranjată, imagine ce semnifică ordine interioară în armonie cu perceperea exteriorului.

În versurile finale elementele *gunoiul*, *lagăr scris*, *cernise* alcătuiesc ipostaza cărţii consumate de foc, dar şi a minţii umane istovite. Totodată apare şi ideea de consum al sensurilor prin interpretarea lor din diverse perspective: concret, abstract, vizual, sonor; epuizarea lor însă nu înseamnă aneantizarea lor, ci transmutarea în lumina cunoaşterii interiorizate.

Analiza stilistică

La nivel fonetic predomină vocala *o* ce imprimă o sonoritate aparte, accentuând cuvintele din care face parte: *odaie*, *ochi*, *poros*, *infolht*, şi dând o notă de mister, emanând prelungirea-unei uimiri.

Din punct de vedere morfo-sintactic remarcăm inversiunea *„înalt în orga prismei cântăresc”*, care pune în evidenţă adverbul provenit din adjectiv (*înalt*), adverb înzestrat cu un sens aparte. Liniile de pauză au roluri diverse. În prima strofă accentuează sensul cuvântului ce îl izolează (fu *doliu*), în vreme ce în ultima strofă primele dintre linii refocalizează privirea, iar linia din ultimul vers punctează substanţa în care se metamorfozează simbolic elementele imaginii poetice. Exclamaţia dă o notă de dinamism, punctul de după *Aproape* marchează ritmul gândirii lirice. Ultimele două versuri ale fiecărei strofe nu au predicat, propoziţiile eliptice fiind o caracteristică a sintaxei barbiene.

La nivel lexico-semantic fuzionează cuvinte din câmpurile semantice ale termenilor: carte, foc, lumină; carte: *semn*, *filă*, *in-folio*, *literă*, *scris*; foc: *roşesc*, *sobă*, *cenuşe*; lumină: *soare*, *lumina*, *zilei*. Ideea de carte şi foc se combină în imaginea arderii cărţii care provoacă lumină. Ardere concretă reprezintă punctul de pornire pentru nivelul simbolic. Prin ardere se produce lumină. Deci lumina este produsul contactului între carte şi foc, adică între materie şi spirit.

Versificaţia are valenţe tradiţionale, poetul având o mare apreciere pentru rimă, văzută ca o matcă ce generează muzicalitate, iar aceasta are în viziunea sa influenţe asupra laturii semantice, în sensul că impune selectarea unui limbaj care să fie muzical şi încărcat semantic în acelaşi timp. Rima folosită aici este îmbrăţişată.

Receptare critică

„Procesul mental, automatizat prin exerciţiu, prin care se încearcă identificarea în imaginea poetică a unor sensuri comune, transmise printr-un cod ordonat de o logică a poeziei, a impus, deopotrivă, un codex al creaţiei ce s-a păstrat, ca o definiţie a poeziei înseşi…”

(Laurenţiu Ulici, *Arghezi*, *Bacovia*, *Barbu*…)

„Poezia sa intelectualizează, tară a cădea în inteligibil, căci poetul caută inefabilul macrocosmic. revelator, al lucrului în sine, fugind de contingenţă, pitoresc, analiză, de claritate clară, raţională, cultivând muzica de sfere, cunoaşterea exotică, orfismul”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) (V.R.)

AVANGARDISMUL

Ideile avangardei:

— Dadaismul: mişcare violent negatoare care se pronunţa pentr-anarhia absolută şi pentru hazard în creaţie;

— Constructivismul: împotriva culturii „oficiale”, gust pentr-asociaţii arbitrare de cuvinte;

— Suprarealismul: visul şi tehnica dicteului automat.

ION VINEA *CHEI*

Context literar. Şef al şcolii constructiviste, prin programele şi manifestele sale, Ion Vinea renunţă în poeziile sale la cea mai mare parte dintre procedeele tipice ale acestei mişcări literare.

Specificul speciei. În *Chei*, geometria compoziţiei, bogăţia imaginilor, limbajul esenţializat, asocierile bizare ţin de tehnica avangardistă, în timp ce tonalitatea elegiacă şi coerenţa tematică şi structurală a textului reprezintă trăsăturile originale ale acestuia.

Titlul poeziei este ambiguu. El poate desemna toposul prezent în text (cheile „*portului vechi*”), dar poate trimite şi la încercarea poetului de a găsi o explicaţie (o „*cheie*”) declinului naturii care se substituie declinului interior.

Teme – motive. Tema morţii, sugerată de simbolul „corabiei-fantomă”, de timpul încremenit („*stingerea vremilor*”) este amplificată de motivul toamnei („*e toamna pietrelor*”), al nopţii („*podgoria beznelor*”) şi al somnului („*somnul lanţurilor*”).

Aglomerarea nefirească a elementelor naturii (arbori, stele, stânci) sporeşte – anxietatea eului poetic care înregistrează cu înspăimântătoare precizie descompunerea ameninţătoare a peisajului marin. Praful („*s-au prăfuit… sunetele*”), cocleala, înecul („*s-au înecat poveştile*”) constituie semnele unei degradări continue. Stelele, umbra – frecvente în lirica lui Vinea – adâncesc la rândul lor drama acestui univers aflat în plină destrămare.

Structură – compoziţie. În această poezie, unitatea metrică nu mai coincide cu unitatea sintactică a versurilor. Poetul renunţă la convenţiile rimei, ritmului şi măsurii, dar cu toate acestea textul are o organizare armonioasă. Cuvintele – cheie sunt izolate şi distribuite la sfârşitul versului („*noaptea*”, „*trecutul*”), iar ultimele versuri au rol conclusiv, sintetizând tema centrală a poemului: moartea („*La judecata din urmă/ de-aci au pornit sicriele*”).

Analiza stilistică

La nivel fonetic, autorul obţine efecte eufonice, prin repetiţia consoanelor *v*, *p*, */* sau a vocalei *a*, în aceeaşi poziţie („*veninul verde*”, „*portul vechi pogoare*”, „*fantomă cu fulgerul*”, „*aiurează aria*”).

Aerul bacovian al poeziei rezultă însă nu numai din tonul elegiac, ci şi din imaginea terorii cosmice, provocată de acţiunea stihiilor (furtună, vânt, fulger, friguri).

Varietatea elementelor realului (arbori, stele, far…) determină şi varietatea şi bogăţia lexicului. Organizarea plastică a viziunii este posibilă şi datorită cromaticii („*veninul verde*”, „*lanţurile roşii*”).

Poetul se abate uneori de la topica obişnuită, plasând verbul la începutul versurilor, iar acest *paralelism sintactic* („*e somnul*…”, „*e toamnă*…”, „*e ochiul*”) serveşte scoaterii în evidenţă a laitmotivelor poemului.

Insolitul peisajului este obţinut şi printr-o mare densitate a figurilor de stil, în special a *personificării* şi *metaforelor* („*ochiul veşniciei*”, „*pasc liniştite*”, „*toamna pietrelor*”, „*farul orb*”).

Receptare critică.

„Vinea e întâi de toate un poet «al vedeniei de sine însuşi», lumea externă e doar un punct de reper pentru nişte coordonate subiective bine trasate”.

(Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*) (E.C.)

ILARIE VORONCA

ULISE

Titlul poemului trimite la personajul odiseei homerice. Optând pentru această mască a eului liric, poetul valorifică implicit şi tema călătoriei, a explorării unui spaţiu labirintic.

Motivul explorării este dominant în text. Poezia se organizează în secvenţe de notaţie caleidoscopică, dar şi în secvenţe („*imnurile*”) în care atenţia se focalizează asupra unui singur element (cartoful, ceaiul, oglinda).

Structură – compoziţie. Abundenţa toposurilor (bulevardele, tramvaiul, piaţa de legume, spitalul, sala de gimnastică) şi a detaliilor care le caracterizează (sirene, autobuze, cotidiane, buchete de violete) dovedesc o dorinţă de cuprindere, dintr-o privire, a tuturor straturilor realului.

Oda închinată cartofului întrerupe larga panoramare a pieţei metropolei pariziene. Imaginea acestuia se conturează prin analogii

spectaculoase („*tu eşti un pahar de vitalitate*"; „*tu eşti câinele pământului*"). Cartoful este descris în materialitatea sa („*fruct al ţărânei*"), este pus în legătură cu stihiile („*tu primeşti binecuvântarea vântului*"), dar şi cu divinitatea (*pretine ochiul îngerilor fără haraci te veghează*").

Mise este un text amplu, „*o înşiruire de versuri pline de imagini*", care se dezvoltă unele din altele pe baza ingambamentului, a juxtapunerii sau prin subordonare. Totuşi, din loc în loc, Voronca – deşi ignoră punctuaţia – se supune regulilor şi legilor versificaţiei, organizându-şi poemul în catrene cu ritm regulat şi rimă îmbrăţişată.

Analiză stilistică

În *Ulise* exuberanţa imagistică este probată de prezenţa unui lexic bogat şi variat dictat chiar de diversitatea lumii, aşezate sub lupă. Înregistrarea minuţioasă a tuturor aspectelor realului conduce la nivelul limbajului la un lanţ de *metafore* şi *analogii* insolite: „*Îţi surâd ca şopârlele fasolele verzi/ constelaţia mazărei naufragiază vorbele/ boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci*".

Deşi punctuaţia lipseşte, deşi este neglijată gramatica, totuşi coerenţa logică a textului nu are de suferit. Autorul respectă topica tradiţională, lirismul dobândind uneori caracter narativ: „*dimineaţa dactilografele îşi îmbrăţişează logodnicii/ până la revederea din ceasul nopţii/ când vor face dragoste pe saltelele de paie*".

Receptare critică

„Primul lucru care frapează la lectura poemelor lui Ilarie Voronca este, desigur, neobişnuita densitate imagistică. Textele poetului sunt suprasaturate de imagini".

(Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*) (E.C.)

NEOMODERNISMUL

Neomodernismul reia, prelungeşte şi adânceşte experienţa modernismului interbelic.

Caracteristici:

Neomoderniştii valorifică specii literare (devenite) marginale (balada – Cercul literar de la Sibiu), încearcă să impună un nou limbaj poetic (Geo Dumitrescu, Ion Caraion) sau să atingă un lirism pur (Nichita Stănescu).

Tipologie:

— Balada (Ştefan Augustin Doinaş – *Mistreţul cu colţi de argint*):

— Lirismul conceptual (Nichita Stănescu – *A cincea elegie*, *Elegia a zecea*);

— Poezia erotică (Nichita Stănescu – *Leoaică tânără iubirea*).

— Poezia ironică şi parodică (Marin Sorescu – *Echerul*).

ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ *MISTREŢUL CV COLŢI DE ARGINT*

Context literar. Ştefan Augustin Doinaş este, alături de Radu Stanca şi Ioanichie Olteanu (membri ai Cercului literar din Sibiu), unul dintre restauratorii şi reformatorii baladei – specie literară de mică întindere, cu un număr redus de personaje, cu o intrigă sumară şi în care liricul se deghizează, se ascunde sub masca epicului.

Specificul speciei. În *Mistreţul cu colţi de argint* sunt prezente toate momentele subiectului, dispuse gradat. În expoziţiune se prezintă patima pentru vânătoare a prinţului din Levant, intriga este constituită de chemarea la vânătoare a servitorilor, desfăşurarea acţiunii este reprezentată de îndemnul adresat de prinţ de a vâna mistreţul cu „*săgeata de lemn, de fier şi de foc*"; punctul culminat este marcat de întâlnirea cu mistreţul, iar deznodământul îl reprezintă moartea prinţului. Textul poate fi citit ca o alegorie, ca o baladă cinegetică, dar şi ca o artă poetică, în funcţie de valoarea simbolică a protagoniştilor şi a actului vânătorii.

Titlul conţine simbolul central al poemului: mistreţul. După cum notează chiar autorul, mistreţul semnifică în unele culturi autoritatea sacerdotală, dar este însoţit, în altele, şi de o conotaţie negativă, sugerând ignoranţa, pornirile bestiale, dezmăţul.

Teme – motive. În funcţie de pragul lecturii simbolice. În *Mistreţul cu colţi de argint* se pot identifica mai multe teme. Peste „tema vânătorii se suprapune, la un nivel superior, tema existenţei tragice şi a creatorului/creaţiei. Astfel, prinţul reprezintă omul în general, simbolul regalităţii dornice de putere sau artistul, iar mistreţul semnifică idealul, instanţa sacerdotală şi opera.

Conflictul dintre idealitate şi realitate reiese şi din replicile servitorului care încearcă să-l abată pe prinţ de la drumul său, ispitindu-l cu bucuriile universului imediat, material. Din această perspectivă urmărirea mistreţului („*ai colţi de argint*") poate fi considerată un ritual iniţiatic a cărui finalitate este una de natură spirituală.

Structură – compoziţie. Balada *Mistreţul cu colţi de argint* are o

structură dramatico-epico-lirică. Din punct de vedere compoziţional textul este alcătuit din şase secvenţe care pun în evidenţă deosebirile de viziune ale prinţului şi ale slujitorilor. Doinaş respectă, la nivel formal, modelul baladesc, realizând în unele segmente poetice şi alternanţa rimei feminine cu cea masculină, alternanţă ce subliniază precipitarea acţiunii şi trecerea de la un protagonist la altul.

Analiza stilistică

La nivel lexical se remarca frecvenţa termenilor din aria semantică a vânătorii (*vânătoare*, *vânai*, *copoi*, *codru*, *goarne*), prezenţa apelativelor (*stăpâne*) şi cromatica variată („*vulpile roşii*”, „*colţi ca argintul*”, „*luceferii palizi*”).

Morfologia are, de asemenea, valenţe expresive. Gerunziul (*trecând*, *lăsând*) şi prezentul („*e apa*”, „*e iarba*”) alternează cu timpurile trecute ale naraţiunii (imperfectul şi perfectul simplu), imprimând versurilor un tempo alert.

La nivel sintactic atrage atenţia coincidenţa dintre unitatea frastică şi cea metrică, trădată de utilizarea majusculei.

Repetiţiile, refrenul-rimă, aliteraţiile („*luna lucind*”) explică muzicalitatea internă a versurilor. *Interogaţiile retorice* punctează drama prinţului, erou thanatic, cutezător, obsedat de realizarea şi atingerea idealului: „*Ce pasăre neagră stă-n lună şi plânge*? / *Ce veştedă frunză mă bate mereu*?”

Receptare critică

„Sinteză personală e, sub toate aspectele, şi poezia lui Ştefan Augustin Doinaş. Poet de excepţie, prin orizontul său cultural şi prin disponibilităţile lui lirice. Comparabil cu Ion Pillat şi cu Alexandru Philippide, *homo aestheticus* ca şi aceştia”.

(Aurel Martin, *Poeţi contemporani*) (E.C.)

ELEGIE ÎN GAMA MAJORA

Contextul poetic. Ştefan Augustin Doinaş este în anii ’40 unul dintre membrii de marcă ai „*Cercului literar de la Sibiu*”. propunându-şi ca şi colegii săi să reabiliteze balada, specie literară căzută în uitare. După acest moment, autorul revine în viaţa literară la mijlocul deceniului şase, afirmându-se ca un poet cerebral, sobru dar şi ca eseist erudit, foarte bine informat sau ca traducător de valoare.

Specificul speciei. Poemele lui Doinaş se caracterizează prin echilibrul şi geometria formei, prin limbajul gnomic şi prin

valorificarea unor surse livreşti.

Titlul sugerează tonalitatea gravă, melancolică a versurilor, aspectul sentenţios, ceremonios al acestui lirism, dar şi încercarea de captare în poem a unor adevăruri dramatice, majore.

Teme – motive. În centrul acestei meditaţii poetice din *Elegia în gamă majoră* se află tema artistului care-şi depăşeşte pasiunile şi afectele, transfigurându-le în opera sa. Motivul iubirii (al despărţirii) devine în acest context o treaptă necesară atingerii unui prag superior în evoluţia puterii creatoare.

Structură – compoziţie. Punctul de plecare al poemului este reprezentat de porunca a doua din *Decalogul biblic „Să nu-ţi faci chip cioplit*”. De altfel. În jurul acestui imperativ, reluat cu puţine modificări în versul al 13-lea se construieşte ambiguitatea eului liric ale cărui ipostaze variază. El este atât creatorul, ocupând o poziţie contemplativă, un Deus otiosus (*” să nu jertfeşti nimic absenţei mele*”) cât şi artistul care-şi sublimează experienţa de iubire „ridicându-se deasupra trăirilor sale. Tema de reflecţie a autorului este aşadar până la urmă poetul şi poezia. Emoţiile şi sentimentele sunt evocate cu răceală şi detaşare, Doinaş folosindu-se de simboluri care sunt în primul rând nişte achiziţii livreşti („lu*ntrea”* st *re*feră la ideea de destin, „ma*sca”* face trimitere la lumea aparenţelor, iar *„scoica”* sugerează universul misterios, magic al iubirii). Poetul se adresează unui tu *g*eneric, dar cu toate acestea textul rămâne un monolog liric, persoana a II-a fiind mai degrabă un efect al dedublării.

Analiză stilistică

La nivel lexical, se observă contrastul între termenii care sugerează ideea de moarte, de suferinţă („*a ucide*”, „*a putrezi*”, „*a jertfi*”, „*a spumega*”) şi termenii care alcătuiesc sfera semantică a iubirii(„ *frumuseţea*”, „*săruturile*”, „*plăcerile*”, „*dragostea*”). Experienţa iubirii, jertfirea ei devine pentru creator principala modalitate de atingere a idealurilor sale estetice.

Din punct de vedere morfosintactic, în poem, se remarcă folosirea verbelor la conjunctiv cu valoare de imperativ („să *nu te* *î*n*chini*”, să *nu-ţi faci chip cioplit”,* „să *nu jertfeşti”)* care marchează ezitarea între două lumi (cea a trăirilor pătimaşe şi cea a detaşării raţionale), dar şi frecvenţa adjectivelor pronominale nehotărâte „alte *„(„*alte *cântece”,* *„a*lte t*âlcuri”) car*e creează o anumită ambiguitate.

La nivel stilistic, repetiţia dictonului biblic are rolul de refren, dar contribuie şi la accentuarea tensiunii resimţite de eul liric. Comparaţiile (” *plăcerile ca luntrile vopsite*”), metaforele (” *iar clipa amintirii fericite e doar o scoică de sidef pe prund*”), epitetele (” *vopsea subţire*”, „*frumuseţea de bronz*”) sunt procedee retorice predilecte, poetul fortificând astfel planul simbolic al poeziei şi realizând un crescendo al ideilor.

Receptare critică

„Doinaş este unul din poeţii de şcoală clasică de azi, alături de Mircea Ciobanu, Alexandru Miran şi de câţiva alţii. Clasicism înseamnă idee şi litotă. Dincolo de o anumită recuzită, recunoaştem spiritul clasic după felul în care merge spre miezul lucrurilor, dezinteresându-se de aparenţe şi de contingenţe. El cultivă durabilul şi esenţialul”.

(Nicolae Manolescu, *Literatura romană postbelică*) (EC.)

ANA BLANDIANA *MARTORII*

Specificul speciei. Poezia Anei Blandiana se defineşte prin gravitate, profunzime, printr-o vitalitate de sorginte blagiană, prin senzualitate sau ingenuitate, dar şi printr-o dimensiune etică evidentă. Accentele eticiste, nota morală sunt vizibile şi în acest poem tranzitiv, gnomic în care autoarea sancţionează direct o stare de fapt.

Titlul rezumă ideea principală a poeziei, aceea a lipsei de atitudine în ceea ce priveşte racilele sistemului totalitar.

Teme – motive. În *Arhitectura valurilor*, autoarea critică toate formele alienante ale regimului comunist: manipularea, duplicitatea, cenzura. *Martorii* (poezie inclusă în acest volum) are ca temă centrală compromisul moral şi incapacitatea oamenilor de a reacţiona împotriva abuzurilor puterii.

Structură – compoziţie. Încă din primele versuri, într-un limbaj direct, cu aspect aforistic, Ana Blandiana condamnă cu fermitate nepăsarea, indiferenţa în faţa spectacolului crimelor politice: „*Mai vinovaţi decât cei priviţi/ Sunt doar cei ce privesc*”. Vinovăţia este însă, din punctul ei de vedere, nu individuală, ci colectivă (” *armate de martori*”). Secvenţe precum: „de *bătrâneţe să moară călăul”,* „marile *coşmaruri* „conţin trimiteri directe la realităţile predecembriste, dar au şi un rol curativ, autoarea având curajul de a rosti răspicat adevărul, ocolit de toţi ceilalţi.

Ultimul vers are rol conclusiv şi reiterează conţinutul primului

vers. În plus, prin metaforizarea limbajului, secvenţa din finalul poemului dobândeşte un caracter parabolic, revolta ţâşnind la suprafaţă cu toată puterea: *„În van, răspunde timpul, aşteptaţi: /La judecata marilor coşmaruri /Şi martori suni vinovaţi”*.

Analiză stilistică

Limbajul poemului se caracterizează prin simplitate şi directeţetrăsături ce sunt impuse de gravitatea temei, dar corespund şi dorinţei autoarei de a transmite cât mai precis adevărul. Ele ilustrează totodată atitudinea de revoltă împotriva compromisului politic. În text, două sunt ariile semantice dominante. Ideea de vinovăţie este transmisă prin termeni de tipul *vinovat*”, *„răul”*, *„judecată”*, iar aceea de violenţă este exprimată de cuvinte precum *„victimă”*, *călău*”, *spânzurătoare*”, *„crimă”*, din juxtapunerea lor rezultând mesajul poeziei.

La nivel stilistic, sunt prezente o serie de metafore şi comparaţii ce conţin aluzii politice (*” stăm suspendaţi /De propria-ne-ntrebare /Ca de o spânzurătoare*”). În acest fel, limbajul figurat restituie adevărata semnificaţie a lucrurilor, reprezentând un antidot împotriva răului politic

Receptare critică

„Dezbatere etică, atitudine reflexivă, claritate, elegie a cunoaşterii, lipsa imagismului – iată atributele cu care poezia Anei Blandiana a fost investită. Evident, simpla lor enumerare încă nu e suficientă pentru identificarea unui univers poetic, oricum derutant şi extrem de original, dar contextele în care aceste calificative au apărut spun câte ceva despre specificul lui”.

(Petru Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*) (E.C.)

NICHITA STĂNESCU *LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA*

Context literar. *Leoaică tânără, iubirea* face parte din volumul *o viziune a sentimentelor*, în care tema centrală este iubirea. Acest moment, al creaţiei lui Nichita Stănescu permite şi stabilirea unor filiaţii cu lirica lui Eminescu şi Blaga.

Specificul speciei. În aceste poeme, dragostea este trăită cu uimire, *„ca o surpriză”*. Ea este însă şi ocazia favorabilă descoperirii propriei interiorităţi.

Titlul indică posibilitatea unui transfer între atributele leoaicei (agresivitate, frumuseţe) şi iubire. Metafora sugerează metamorfoza

ființei determinată de sentimentul erotic și manifestată la modul impetuos, agresiv. Adjectivul *tânără* exprimă, în plus, caracterul ingenuu și inefabil al iubirii.

Teme – motive. Iubirea se definește în poezie prin ferocitate („*colții albi mi i-a înfipt în față*”), spontaneitate (” m*i-a sărit în față”)* și viclenie („mă pând*ise-n încordare mai demult”).* Revelația erotică – temă fundamentală a textului – este deosebit de intensă. Ea provoacă transformarea radicală a celui inițiat. Această transformare se manifestă mai întâi la nivelul simțurilor („Și p*rivirea-n sus țâșni/ Și* a*uzul o-ntâlni”)* și apoi la nivelul întregului organism („mi-a*m dus mân*a *la sprânceană… / m*âna *nu* le ma*i știe*”*).*

Ilipersenzorialitatea modifică și percepția asupra spațiului cosmic. Apariția iubirii coincide cu nașterea universului. Motivul genezei rezultă din imaginea „naturii-cerc” și a apelor primordiale („ca *o strângere* de *ape*”).

Pe o treaptă superioară a interpretării, o altă echivalență posibilă este și aceea dintre leoaică și poezie. Poetul descrie sentimentul erotic, „urma” leoaicei nefiind altceva decât poezia.

Structură – compoziție. Poezia este alcătuită din trei secvențe aflate într-o organizare muzicală. Distribuția acelorași termeni în rimă (*în față, de față*), refrenul („*înc-o vreme/ și-ncă-o vreme*”), repetiția primului vers în titlu, dar și a motivului leoaicei în finalul textului, determină caracterul circular al acestuia.

Analiza stilistică – Prezența mărcilor eului poetic la nivel pronominal („*mă pândise*” …*m-a mușcat*”, „*mi-am dus*”, „*în turul meu*”) scoate în evidență poziția sa centrală în univers. Trecerea de la verbele situate pe axa trecutului (*a sărit, se făcu, țâșni*) la verbele situate la prezent (*alunecă, trece*) subliniază ideea metamorfozei celui îndrăgostit, a schimbării definitive. *Epitetele „de-a dura”, „leoaică arămie*”, „*colți albi*”, *metafora „natura se făcu un cerc*…” întrețin larga polisemie și simbolistică a textului. Imaginile sunt plastice („*pe un deșert în strălucire/ o leoaică arămie*”), transparente și dinamice.

Receptare critică

„*O viziune a sentimentelor* accentuează tocmai asupra ipostazierii eului în poziție centrală, subiectul afirmându-se ca focar de energie afectivă și, ca atare, agent decisiv în procesul genetic al viziunii”.

(Ion Pop, *Nichita Stănescu*) (E.C.)

ÎN DULCELE STIL CLAS/C

Caracteristicile speciei *în dulcele stil* clasic a fost interpretată fie ca o poezie de dragoste.

fie ca o profesiune de credinţă sau ca o pastişă a unor formule poetice premoderne.

Titlul poemului anunţă revenirea poetului la tiparele clasice, canonice, pe care însă le tratează cu ironie, în registru ludic. Autorul conservă schemele prozodice din poezia înaintaşilor şi împrumută o serie de motive din lirica galantă a Văcăreştilor, resemantizându-le.

Teme – motive. Tema centrală a textului este reprezentată de condiţia poeziei, poetul investigând limitele creaţiei şi inventariind sursele ei. În contextul acestei lecturi, *bolovanul frunza*, *înserarea*, *pasărea* îndeplinesc rolul de motive şi – la un nivel superior de interpretare – rolul de simboluri implicate în alchimia poetică.

Poemul aparţine însă şi liricii erotice prin tema revelaţiei iubirii, prin imaginea frumuseţii iubitei şi prin motivul recurent al *pasului de domnişoară*.

Structură – compoziţie. Alcătuită din cinci catrene şi un vers izolat, poezia se organizează în patru părţi. Prima secvenţă poate fi considerată un imn închinat frumuseţii feminine absolute, sublimate într-o „fr*unză verde,* pal*ă”* (simbol al vegetalului) ...*într-o pasăre amară”* (aluzie la regnul animal, dar şi la ideea unei muzicalităţi melancolice)”, *într-un bolovan” (ce suge*rează durabilitatea, rezistenţa sentimentului iubirii) şi „într-o *înserare-n seară*” *(mar*că a unei realităţi spirituale mascate). Aceste motive reprezintă totodată diferite zone ale creativităţii, ele fiind elemente materiale cu rol genezic. Aceeaşi funcţie o îndeplineşte sintagma „pasul tău *de domnişoară”. cobor*ârea domnişoarei ilustrând perpetua naştere şi regenerare a lirismului sub impactul unor surse de inspiraţie (abstracte sau concrete) variate.

A doua secvenţă surprinde clipa de graţie, momentul fulgurant al revelaţiei frumuseţii şi al poeziei: „*O secundă, o secundă /Eu l-am fost zărit în undă*”. Oglindirea favorizează cunoaşterea şi autocunoaşterea şi generează o emoţie puternică: „*El avea roşcată fundă /inima încet mi-afundă*”.

În partea a treia a poeziei sunt descrise efectele revelaţiei şi ale întâlnirii cu absolutul, cu poezia, cu frumuseţea, starea de suferinţă

accentuându-se la fel ca în textele neoanacreontice ale Văcăreştilor: *„Mai rămâi cu mersul tău, /parcă pe timpanul meu Blestemat şi semizeu /Căci îmi este foarte rău”*.

În ultima parte sunt consemnate de altfel şi consecinţele dispariţiei iubirii/artei şi ale pierderii contactului cu absolutul, aşa cum se manifestă nu numai la nivelul fiinţei, dar şi la nivelul întregului univers, vizibil sărăcit, diminuat: *„Stau întins şi lung şi zic, /Domnişoară mai nimic /Pe sub soarele pitic aurit şi mozaic”*.

Finalul poemului (*„Pasul trece eu rămân”*) subliniază efemeritatea revelaţiei metafizice a erosului şi a artei dar şi eliberarea de sub tensiunea resimţită până atunci.

Analiză stilistică în plan fonetic, sintagma *„înserare-n seară”* ca şi versul refren „pasu*l tău de* domnişoară” întăresc muzicalitatea textului.

Din punct de vedere semantic se observă prezenţa cuvântului *„domnişoară”*. (frecvent în lirica galantă şi având o conotaţie ludică), asocierea vocabulelor populare cu altele neologice (*” soarele pitic aurit şi mozaic”*) şi egala distribuţie a termenilor concreţi şi abstracţi („fr*unză*”. „bo*lovan”*, „pa*săre”*, „în*serare”*).

La nivel morfologic se constată funcţia verbului polisemie *„coboară”* ale cărui sensuri evocă ideea naşterii şi a genezei.

Stilistic, textul se compune dintr-o serie de metafore-simbol(*„ pasul tău de domnişoară”*, *„bolovan”*, *„frunză verde, pală”*, *„înserare-n seară”*), dar şi din epitete mai puţin obişnuite (*„timpanul meu, blestemat şi semizeu”*) ce contrastează cu expresiile familiare (*„căci Îmi este foarte rău”*).

Receptare critică „Prin dulcele stil clasic poetul indică, se pare, toată poeticitatea de până la el, modalitatea tradiţională de a poetiza, cu prozodia, cu speciile de lirism, cu modul de decurgere compoziţională a poemului. (...) Poemele cuprinse aici constituie o modalitate superioară de parodie (termenul nu e întru totul adecvat) al unei poeticităţi respinse dar care continuă să-l seducă”.

(Ştefania Mincu, *Nichita Stănescu între poesis şipoiein*) (E.C).

A CINCEA ELEGIE

Context literar. Poemul *A cateta elegie* aparţine volumului // *Elegii* (de fapt douăsprezece căci din ediţia primă, apărută în 1966, a fost scoasă una, adăugată ulterior).

Volumul este considerat de către critici drept cea mai rezistentă parte a poeziei lui Nichita Stănescu, un ciclu poetic unitar şi complex. Poetul însuşi mărturisea că este vorba despre o carte a rupturii existenţiale (*Antimetafizicei*).

Tema este reprezentată de *„imposibilitatea plierii la un real ce se impune forţat”* (Şt. Mincu).

Titlul anticipează o atmosferă melancolică (elegie = sentimente de tristeţe), însă subiectul, *„Tentaţia realului”*, trimite la o problematică filosofică.

Structură – compoziţie. Poemul debutează abrupt, iar prima frază este surprinzătoare şi în acelaşi timp absurdă în ordinea gândirii logice:

„N-am fost niciodată supărat pe mere că sunt mere”. Ea se referă însă la o experienţă personală deosebită.

Următoarea frază se bazează pe o enumeraţie motivată metonimic, fiecare element compune cu celelalte o parte din real, sugerează lumea reală: *„mere, umbre, frunze, păsări”*.

Suntem surprinşi în continuare prin diferite afirmaţii: lucrurile şi animalele sunt personificate (capătă însuşiri umane), încercându-se astfel instituirea unei relaţii între lumea naturală şi cea reală.

Imperativul *iartă-mă* accentuează prezenţa eului liric, iar imaginile abstracte ocupă un loc central: *„tribunele subţiri, aeriene”*, *„starea de spirit, ea însăşi, se supără pe mine”* etc.

În ciuda lirismului conceptual bazat pe abstracţiuni cu accente indice, uneori, sau chiar absurde, poemul deţine un cod ce permite descifrarea parţială a sensurilor.

Poetul gândeşte abstracţiunile ca şi cum ar fi reprezentări concrete şi provoacă cititorul să şi le imagineze ca atare.

Avem de-a face cu un adevărat proces absurd, marcat în text prin termeni specifici: tribunal: *„tribunalul merelor, umbrelor, frunzelor”*, condamnare: *„condamnaptentru neştiinţă”*, sentinţă: *„acte parafate”*, pedeapsă: *„mă condamnă la o perpetuă aşteptare”*, ispăşire: *„iau forma merelor”*.

Transferul dintre concret şi abstract, cât şi relaţia conştiinţă-realitate ar trebui să funcţioneze de ambele părţi. În cazul de faţă însă realul nu recunoaşte dreptul de a fi independent de el, de aici supărarea: *„dar merele, frunzele, umbrele, păsările s-au supărat*

deodată, pe mine” sentimentul frustrării: *„nu pot să descifrez nimic”* şi al culpabilizării.

În final răzbate imposibilitatea adecvării la o realitate ce se impune arbitrar. Eul liric nu poate înţelege şi nici nu poate explica în cuvinte universul multiplu şi nici acesta din urmă nu-l poate recunoaşte independent de el, de aici pedeapsa (sentinţa, ispăşirea iau formă): *„iau forma merelor, frunzelor, umbrelor, păsărilor”*.

Putem intui despre ceea ce vorbeşte poetul, distanţa care ne separă de lucruri, obiecte concrete. Pare. că fiecare lucru are propriul trup, iar comunicarea devine imposibilă. Realul va fi întotdeauna o frumoasă ispită atât timp cât va continua să absoarbă / asimileze tot ceea ce îi este straniu, nerecunoscându-i acelui altceva identitatea.

Deşi multe dintre imagini şochează modul logic de a percepe realitatea, poemul aduce în prim plan problema imposibilităţii de a ajunge la o cunoaştere profundă a tot ceea ce ne înconjoară.

Metrica este variabilă, versurile albe, o construcţie proprie poeziei moderne.

Receptare critică

„11 *Elegii* (1965) reprezintă, neîndoios, un moment de referinţă al liricii româneşti contemporane în ansamblu. Este vorba de un ciclu unitar de 12 poeme în care ceea ce se cuvine a fi subliniat în primul rând este capacitatea poetului de a depăşi orice convenţie stilistică; suprarealismul şi experimentalul se alătură poeziei conceptuale, imaginea poetică nu cedează în faţa conceptului, iar aceea poetică a senzaţiei fruste se aliază cu motivul comunicării dincolo de cuvinte. Cu tot caracterul lor elaborat şi, pe alocuri, ermetic, El*egiile ş*i-ar putea lua toate ca moto versurile din ultima dintre ele: To*tul e* a*tât* de *simplu/* at*ât* de *simplu,* înc*ât/* dev*ine* de *neînţeles”.*

(Marian Papahagi, *Exerciţii de lectură*) (M.F.)

ELEGIA A ZECEA

Context literar. Elegia a zecea este integrată în volumul *11 Elegii* (1966) şi este subintitulată *sunt* deoarece instanţa individuală a discursului (eu) nu poate vorbi decât despre sine şi despre suferinţa ce o macină.

Textul este structurat în două părţi şi are ca temă centrală limitarea cunoaşterii umane.

Structură – compoziţie. În prima parte a poemului poetul

deplânge lipsa unui organ total care să asigure cunoaşterea absolută. În cea de-a doua parte, el vorbeşte despre absenţa organelor necesare plierii la real. În fapt, pentru a avea acces la un alt nivel cognitiv, ar fi necesare fie primul organ (total), fie celelalte, adecvate realului, ce ar suplini lipsa primului.

Eul contemplativ ajunge să se autocontemple şi, devenind obiect al reflecţiei proprii, se recunoaşte pe sine drept absurd.

Poemul debutează pe ton confesiv: *„sunt bolnav”*. Urmează enumerarea cauzelor „bolii”: simţurile, prin care se realizează în mod normal cunoaşterea, au devenit instrumente ce deformează realitatea. Frapează numărul mare al formelor morfologice derivate cu prefixe negative: *neantul*, *neprevăzutul*, *nemirosul*, *nepipăitul*, mărci ale unui lirism conceptual.

Poetul deplânge dezacordul dintre simţuri şi realitate: cunoaşterea senzorială nu poate fi totală căci simţurile acţionează separat şi oferă informaţii incomplete: vine vederea *„mai întâi, apoi pauză”*, *„vine mirosul, apoi linişte”*, *„apoi gustul, vibraţia umedă, apoi iarăşi lipsă”*.

Poetul îşi doreşte un trup pe măsura aspiraţiilor sale, nu unul imperfect: *„trupul cerbos/ ramură fără frunze”*, şi deplânge absenţa unui organ absolut ce ar permite accesul spre cunoaşterea totală: *„ochi-timpan”*, *„papilă-mirositoare”*, *„organ pieziş”*, *„organ fluturat în afară”*.

El de altfel, nici nu poate fi definit decât printr-o sinteză a simţurilor, însă numai la modelul intuitiv. Eul liric poate doar să aproximeze anumite stări: *„m-au călcat aerian/ abstracte animale fugind speriate de abstracţi vânători/ speriaţi de o foame abstractă”*. Interjecţia *iată-mă* cu care debutează a II-a parte a poeziei, accentuează prezenţa subiectului. Acum el tânjeşte după organe ce i-ar deschide calea spre adevărata realitate, îşi doreşte imagini concrete pe care să le asimileze: *„organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai/ organul numit taur mi-a fost înjunghiat...”*. De fapt, accesul la real şi legătura substanţială eu – real nu pot exista.

Tot în a doua parte întâlnim şi o marcă a *intertextualităţii*: imaginea eminesciană a maestrului nebun: *„iată-mă, stau întins peste pietre şi gem/ organele-s sfărâmate, maestrul* „ah, / e *nebun/* căci e*l suferă/* de-*ntreg universul”,* imagine ce simbolizează durerea poetului

în fața limitelor puterii sale de cunoaştere. Condiţia precară e semnalată de-a lungul poemului de afirmaţiile: „*sunt bolnav*”, „*mă doare*”, „mi-*a dispărut*”, „nu *sufăr*”, „*mor*”.

Poemul are o metrică variabilă, ton elegiac, dar care nu devine niciodată patetic.

Receptare critică

„Deschiderea dintotdeauna a poetului spre viaţa rarefiată a ideilor capătă în acest volum o formulă decisivă. El e în căutarea unei *t* identităţi profunde a lucrurilor, deasupra a tot ceea ce e distinct prin impuritate contingenţă. (...)

Există în volumul lui Nichita Stănescu o *suferinţă abstractă*, produsă de dificultatea organică de cristalizare într-un mod anumit al existenţei sau al cunoaşterii. Poetul n-a învăţat încă să renunţe, şi atitudinea lirică cea mai caracteristică mi se pare a fi *imposibilitatea de a alege*. *Elegiile* sale sunt aproape toate *elegii ale opţiunii*. Şi, în aceeaşi măsură, elegii ale unităţii, căci unitate înseamnă consecvenţă, iar consecvenţa e opţiune repetată. (...)”.

(Mircea Martin, *Generaţie şi creaţie*) (M.R)

POVESTE SENTIMENTALĂ

Context literar. Nichita Stănescu este considerat de critica literară drept cel mai important poet român neomodernist.

Poezia *Poveste sentimentală* este inclusă în volumul *o viziune a sentimentelor* (1964). Atât în volumul de debut *Sensul iubirii* (1960), cât şi în cel de-al doilea, mai sus menţionat, poetul propune o nouă abordare a temelor deja consacrate: iubire, timp, creaţie etc.

Titlul trimite la ideea de naraţiune (” *poveste*”) pe temă erotică (” *sentimentală*”). Putem descifra în poezie un fir epic: prezentarea unei revelaţii, dincolo de eros, sau, mai bine zis, prin eros: cuvintele capătă corporalitate şi putere de a recrea lumea (materia).

Tema poeziei este, mai mult decât una erotică, notată explicit prin titlu, una a raportului (inedit, aici) omcuvânt (prin extindere: creator-creaţie).

Structură – compoziţie. Versurile pot fi grupate în două secvenţe. Prima debutează abrupt şi îi prezintă pe cei doi îndrăgostiţi intuind o astfel de realitate, a doua este marcată prin adverbul *deodată* şi prezintă obiectiv relaţia propriu-zisă.

La nivel stilistic putem descifra un dublu proces al

transformărilor: unul este de abstractizare a concretului – pregnant în prima secvenţă şi redat prin metafore: îndrăgostiţii devin *„toarte”* ale amforei (simbol al plenitudinii); ei stau de o parte şi de alta a orei, regăsindu-se astfel ca părţi ale aceluiaşi întreg; celălalt, în sens contrar, constă în concretizarea abstractului (în special în a doua secvenţă) şi marcat prin personificări: cuvintele *sg roteau*, *zburau*, *„căderea unui cuvânt”*.

Adverbul *deodată* surprinde momentul în care simţurile înregistrează acut schimbarea abia intuită în primele versuri: *„cotul* mi-l *înfigeam adânc în pământ/ ca să privesc iarba-nchinată de căderea unui cuvânt”*. Raportul om-cuvânt se inversează. Din obiect manipulat, cuvântul se materializează; se mişcă, zboară înainte şi înapoi, are energii şi dă naştere vârtejului. Prin iubire, semnul grafic capătă trup. numeşte şi. numind, creează o altă realitate. El devine „le*u alergând”,* metaforă ce, alături de cea a iubirii-leoaică, simbolizează concreteţea, dar şi frumuseţea primară, agresivă. Repetiţia verbului „a se roti”: „se *roteau/* se *roteau între noi”,* verb însoţit mereu de determinantele *înainte / înapoi s*ugerează mişcarea circulatorie, universul aflat în expansiune: vâ*rtej.* Pulsaţiile lui le reflectă pe cele ale poetului, iar acesta, cu cât iubeşte mai mult, cu atât se apropie de starea primordială, edenică a începuturilor. Intuirea acesteia e marcată în text prin adverbul ap*roape.*

Poezia are o construcţie modernă, caracterizată de metrica variabilă (6-12 silabe) şi versurile albe. Rarele perechi de rime*: „Între noi/ înainte – înapoi”…cuvânt – alergând”*, conferă ritmicitate şi muzicalitate relatării.

La nivel morfo-sintactic se face remarcată abundenţa verbelor la imperfect: *ne vedeam*, *stăteam*. Ele asigură continuitatea, la fel şi *ingambamentul*, aşa încât versurile curg firesc.

De asemenea, pot fi observate atemporalitatea – specifică revelaţiei – şi încercarea de obiectivare a sentimentelor. Eul liric înregistrează, din afară, experienţa şi doreşte să ofere o viziune neutră asupra acesteia.

Receptare critică

„O viziune a sentimentelor (1964) (…) este un titlu excelent ales. pentru că defineşte cu exactitate sugestivă însăşi realitatea artistică a versurilor lui Nichita Stănescu. *Viziunea* (…) nu e în mod direct a

poetului, adică a unui eu artistic coordonator, ci a *sentimentelor* sale, care, printr-un fel de subtilă ecuaţie metaforică, izbutesc să capete pentru o clipă posibilitate de a contempla şi chiar modifica lumea dintr-o perspectivă proprie (...) Avem de-a face deci cu un lirism de *cunoaştere* a sentimentelor şi a modului cum ele modifică realitatea, lăsându-se la rândul lor, modificate şi modelate de aceasta”. (Matei Călinescu, *Aspecte literare*) (M.F.)

EMOŢIE DE TOAMNĂ

Caracteristicile speciei

Textul este o poezie de dragoste ce aparţine volumului de versuri *o viziune a sentimentelor*, a cărui notă dominantă este reprezentată de exprimarea directă, necontrafăcută a emoţiei de revelaţia neaşteptată a lumii interioare şi de plasarea eului liric în poziţie centrală.

Titlul poemului este metaforic. Toamna devine simbolul unei stări sufleteşti, sugerând teama eului liric pentru faptul că iubirea nu este durabilă. Pentru” poet, sentimentele modifică realitatea, dar sunt la rândul lor modificate de aceasta, emoţia fiind aşadar proiectată în natură şi în acelaşi timp generată de succesiunea anotimpurilor.

Teme – motive. Tema poeziei este iubirea pe cale să se stingă, transpusă în planul anotimpului de toamnă. Metamorfoza lăuntrică a sentimentelor antrenează o metamorfoză cosmică. Lumea întreagă se schimbă sub influenţa transformărilor interioare ale eului poetic.

Structură – compoziţie. Primele două versuri ale poeziei marchează începutul unei stări de melancolie, determinată de senzaţia pierderii dragostei ca urmare a absenţei persoanei iubite, absenţă pusă în evidenţă în text prin intermediul simbolului umbrei: *„A venit toamna,* ac*operă-mi inima* cu *ceva. /*cu *umbra unui copac sau mai bine cu umbra ta”*. În a doua secvenţă, sentimentul premonitoriu al dispariţiei iubirii se acutizează („Mă t*em că* n-*am să te* m*ai văd*, *uneori”)* *ş*i are consecinţe imediate asupra eului liric care trăieşte impresia extatică de înălţare („că or *să-mi crească aripi ascuţite până* la *nori”).* *Am*ărăciunea cauzată de fragilitatea legăturii dintre îndrăgostiţi este subliniată şi prin metafora „ochiului *străin” şi., a* frunz*ei de peli*n*”.* *Ultim*a parte a discursului poetic transmite însă ideea revigorantă a sublimării iubirii, a transfigurării ei în planul ideal al creaţiei. Captată în vers, iubirea îşi dovedeşte imensa forţă regeneratoare şi

purificatoare: „și atunci *mă apropii de pietre și tac* /*ia*u *cuvintele și le înec în mare*. /*Șuier* lu*na și o prefa*c /*într-o* d*ragost*e *mare".*

Analiză stilistică

La nivel semantic, se înregistrează prezența în poem a trei arii lexicale: aria lexicală a termenilor ce se referă la planul uman, („in*imă"*, „oc*hi*", ta*c*", dr*agoste")* sfera semantică a cuvintelor ce desemnează spațiul terestru sau cosmic („co*pac", „*nor*i*", fr*unză", „*piet*re", „*ma*re*", lu*na")* și câmpul poeziei, reprezentat prin vocabula „cu*vintele",* dar și prin verbul „pr*efac",* simbolizând fenomenul transfigurării poetice.

Din punct de vedere morfologic, verbele se organizează de asemenea în trei serii: verbele la trecut indică un eveniment consumat (intrarea inevitabilă într-un alt anotimp al ființei-toamna), verbele la prezent arată o suferință actuală și de aceea intensă, dar și depășirea ei prin creație, iar verbele la viitor sugerează proiecția imaginară a despărțirii îndrăgostiților. În plus, tot prin verbe autorul redă și mișcarea de exteriorizare a eului liric (*or să-mi crească*, *șuier*, *răsar*, *prefac*), opusă celei de repliere (*mă tem*, *te ascunzi*, *să se-nchidă*, *le-nec*).

Stilistic, metafora este elementul cel mai important al textului, care întreține ambiguitatea acestuia. Metaforele pot fi descifrate la Nichita Stănescu doar în context și au sensuri multiple. Astfel, „*toamna*" semnifică stingerea iubirii, dar induce și o stare de tristețe, „*acoperă-mi inima cu ceva*" înseamnă calmarea tristeții, dar subliniază și încercarea poetului de a-și cenzura sentimentele etc.

Receptare critică

„*O viziune a sentimentelor* accentuează tocmai asupra ipostazierii eului în poziție centrală, subiectul afirmându-se ca focar de energie afectivă și ca atare, agent decisiv în procesul genetic al viziunii. E interesant de observat că la fel ca în cele câteva poeme reprezentative din primul volum, momentul descoperirii de sine în univers este iarăși cel al trezirii, provocată, însă de data aceasta nu atât de un impuls din afară, ci de brusca revelație a lumii lăuntrice într-o clipă privilegiată, cu adevărat inaugurală, trăită de aceea cu uimire, ca o surpriză".

(I. Pop, *Nichita Stănescu*) (E.C.)

CĂTRE GAL ATEE A

Context literar. Poezia *către Galateea* face parte din volumul

Dreptul la timp apărut în 1965, volum ce marchează trecerea lirismului stănescian de la o fază adolescentină şi optimistă la una marcată de perspectiva timpului.

Titlul şi tema poeziei o constituie relaţia creaţie-creator, subiect al tuturor marilor artişti ai lumii; astfel *către Galateea* devine o artă poetică stănesciană. Ceea ce este surprinzător în cazul de faţă este inversarea raporturilor: poetul transferă operei puterea de a crea, iar întreg poemul devine 6 invocaţie către Galateea (aici simbol al operei, al cunoaşterii şi al iubirii). Conform opiniilor formulate de Nichita Stănescu (*Cartea de Recitire*), cunoaşterea deplină poate fi făcută numai prin poezie, printr-un gest de participare la creaţie. Astfel, creatorul primeşte harul cunoaşterii şi-şi depăşeşte condiţia; de la o cunoaştere de tip logic, raţional, el reuşeşte, prin creaţie, să-şi completeze experienţa cu o cunoaştere de tip poetic, intuitiv.

Tema relaţiei creaţie-creator este dublată şi de cea a iubirii având în vedere mitul antic al Galateei şi al lui Pygmalion. (Pygmalion creatorul se îndrăgosteşte de propria sa operă, Galateea, şi îi roagă pe zei să o însufleţească).

Structură – compoziţie. Textul este construit pe baza unui tipar ostentativ şi pe un crescendo, poetul jonglează cu verbele *A fi*, *a şti* – fiecare strofa începe cu *ştiu* şi sfârşeşte prin imperativul *naşte-mă*, care devine laitmotiv.

În prima strofă, repetiţia adjectivelor nehotărâte *tot / toate* marchează omniscienţa poetului. Orizontul cunoaşterii e definit de noţiuni abstracte: *după-amiază*, *dincolo de marea*, *după orizontul*, ultimele două formate prin alăturarea prepoziţiei *dincolo* de diferite substantive care devin metafore. Astfel iau naştere noi cuvinte, cu farmec aparte iar poetul, prin ingeniozitate, devine recunoscut.

Toate cele trei strofe sunt marcate de repetiţia gestului de a îngenunchea: fie că îngenunchează *„pe piatră/ pe genunchiul pietrelor”* (piatra capătă viaţă, e personificată) sau că, în ultima strofă, prin realizarea unui transfer creator-creaţiegenunchiul poartă umbre de piatră, metafora aceasta a gestului pios în faţa operei subliniază efortul şi suferinţa pe care creatorul le îndură pentru a-şi vedea visul împlinit.

Rugămintea din finalul fiecărei strofe apare în opoziţie cu începutul: categoric, clar, oarecum orgolios: *„ştiu” / „mă rog de tine”*. Poetul realizează că numai cu ajutorul raţiunii, logicii nu poate crea.

Este nevoie de ceva mai mult, ceva ce el doar intuieşte pentru a te situa / a pătrunde dincolo de semnificaţiile imediate şi tocmai opera este cea care i-ar putea media accesul spre acest *dincolo*, *„atât de departe*, *încât nu mai are niciun nume”*.

Deşi cunoaşte ce este opera, ce o defineşte, ce este dincolo de ea, şi chiar ceea ce ea nu va cunoaşte niciodată, poetul se simte lipsit de capacitatea de a ordona toate acestea, de a alcătui un întreg. De aici, probabil laitmotivul *naşte-mă*, precedat de verbe la forma negativă: *„nu mai am răbdare”*, *„nu mai are niciun nume”*. El posedă o cunoaştere profundă şi logică a universului, însă are nevoie de fiinţă, de cuvânt pentru a-şi întregi experienţa. De aceea, cel nenăscut imploră naşterea, eliberarea. Iar opera, suverană, are această putere de a naşte o fiinţă vie, autorul, careva supravieţui prin ea. Întâlnim în acest poem un raport binecunoscut creator-operă, însă de data aceasta forţele sunt inversate: opera nu se naşte din lume, ci lumea capătă sens prin operă; creatorul îi dă formă operei, creând-o după imaginaţia şi sensibilitatea sa, ea îi poate dărui împlinire şi nemurire, cei doi se nasc şi se sprijină reciproc.

Versurile sunt albe şi inegale, ritmul este interior. Cele trei strofe simbolizează anumite trepte ale cunoaşterii. Poemul este construit pe un crescendo: rugămintea de la finalul fiecărei strofe: *„mă rog de tine*, *naşte-mă”*, ritmul ascendent fiind marcat de sfârşitul poemului prin repetarea verbului emblematic: *„mă rog de tine*, *naşte-mă*. *Naşte-mă”*.

Analiza stilistică

Nu există particularităţi la nivel fonetic, iar în privinţa nivelului morfo-sintactic observăm, aşa cum am mai menţionat, prezenţa verbelor *a şti I a se naşte*, (la formă de indicativ şi la forma imperativă, repetiţia adjectivelor nehotărâte *tot* / *toţi* / *toate*, dar şi a adjectivelor posesive: *tău, la*, *tale*, ce marchează explicit particularităţile operei.

În strofa a II-a contrastul provocat de cele două adverbe de loc: *departe* / *aproape* creează un joc al depărtării – apropierii, al limitelor în care se înscrie cunoaşterea de tip raţional.

Din punct de vedere stilistic observăm enumeraţiile ample din prima strofă: *„toate timpurile*, *toate mişcările*, *toate parfumurile*, *şi umbra ta*, *şi tăcerile tale*, *şi sânul tău”*, *„şi mersul tău*, *şi melancolia ta*, *şi inelul tău*, *şi secunda”* cu ajutorul cărora poetul numeşte componentele

universului său de cunoaştere.

În strofa a II-a, prin *metafore* abstracte: „*dincolo de marea*”, „*după orizontul*” el numeşte elementele unui alt nivel al cunoaşterii, iar *personificarea* „*genunchiulpietrelor*” sugerează însufleţirea, căldura operei.

Strofa a III-a este marcată stilistic prin numeroase metafore *personificatoare*: „*copacii – umbre de lemn ale vinelor tale*”, „*râurile – mişcătoare umbre ale sângelui tău*”, toate acestea simbolizând faptul că natura este însufleţită de operă, sau este o copie a ei, răsturnându-se astfel mimesis-ul tradiţional şi ajungându-se la o relaţie plină de paradoxuri. Prezenţa persoanei 1, specifică genului liric, trimite la ideea de transmitere nemijlocită de idei, senzaţii, stări.

Receptare critică

„În *Dreptul la timp*, artistul se ruga de creaţia sa (*Către Galateea*) să-l nască, cu sugestia foarte modernă că opera e superioară creatorului. (...)

Jocul cuvintelor din urmă avea să sugereze abstragerea din existenţă, ieşirea de sub imperiul lui *sunt* (...)”.

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*) (M.F.)

FRUNZĂ VERDE DE ALBASTRU

Context literar. Poemul face parte din volumul *Oul şi sfera* apărut în 1967.

Tema este aspiraţia spre totalitate, spre cunoaştere integrală, însă spre deosebire de alte poeme stănesciene cu aceeaşi temă, aici este realizată prin jocuri de cuvinte voit abstracte.

Dincolo de miza abstractului pot fi descifrate însă sensuri profunde. Poetul dovedeşte o deosebită fineţe tehnică, ordinea normală, logică este dinamitată printr-o mulţime de construcţii semantice ce determină cititorul să gândească altfel decât în modul obişnuit.

Titlul este abstract şi absurd în tiparul logic al gândirii: „*verde de albastru*”. Poetul pare a potrivi cuvintele pe dos de dragul jocului: „*mă doare un cal măiestru*”, „*pară de un măr*”.

Construcţia poemului merge pe o schemă baladescă – versuri scurte (8 silabe), rime împerecheate.

Portretul clasic al eroului din balada tradiţională este structurat aici pe alte date, şocante: „*mă doare un cal măiestru/pe care mă ţin*

călare / cu capul la cingătoare/ cu călcâiul la spinare/ și cu ochiul în potcoave/ și cu mintea-n silabe".

Tot în buna tradiție a baladescului original, întâlnim grupuri de versuri ce se repetă (înainte, pentru o mai ușoară învățare a textului, acum doar din spirit ludic).

Apare din nou aspirația spre fatalitate, pe care eroul/poetul o poate doar presimți; el poate auzi „un *sunet de sus/ care nu au fost adus/* în *timpan de oameni vii", el poate vedea „culoare ce nu se știe".*

Simțurile intuiesc ceva dincolo de ele, însă nu pot accede la acel ceva în mod direct. Cunoașterea senzorială e departe de a fi perfectă, iar o îmbinare a acesteia cu cea tradițională nu e posibilă decât la modul relativ. Nu îi rămâne eroului decât să fie veșnic într-o căutare a cântecului / poeziei – singura modalitate de cunoaștere adevărată, deși poezia îl copleșește, îi răpește suflet și trup.

— Imaginile: „*din osul de la picior/care-mi cântă cu fior/și din osul de la mână fluierând o săptămână/ din osul de la arcadă/ recea lumii acoladă/…/ și-am cântat din coasta mea/ din vertebra ca o stea*" amintesc de Orfeu ce-și încorporează cântul sau de un Orfeu devorându-se pe sine prin cânt.

Verbul la forma negativă: „*n-am fost trezit*", sau cele la formă afirmativă: „*dorm*", „*mă doare*", epitetele: „*rece*" – „*viață rece*", „*grei*"„*ochi grei*", mărturisesc aceeași stare de precaritate pe care poetul o resimte în aspirația sa spre absolut; „*Viață dublă*" aduce totuși un licăr de speranță: poate de partea cealaltă a vieții cuvintele asociate aici arbitrar capătă trup, iar dezacordul simț-real va fi abolit.

Poetul pare a se juca, a anima cuvintele, a le forța să fie și altceva; pe dos: „*și am zis nord/ ca să zic suduri/ și dulceață ca să sudui*", prin opoziție cu logica obișnuită.

Dincolo de aspectul ludic al poemului, descifrăm vechea temă a creației stănesciene: aspirația de a sparge limitele cunoașterii.

Receptare critică

„Nichita Stănescu e, ca puțini scriitori români, un comediograf superior al cuvântului și rareori aflăm, ca în excelentul poem *Frunză verde de albastru*, o mai categorică dovadă de finețe tehnică. Aici totul e potrivit pe dos, oglinzile sunetelor sunt tulburate dinadins și noțiunile sunt formulate, liric, prin noțiuni ce li se opun. Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decât știința de a înfige un dinte de îndoială în

carnea tare a cuvântului şi a forţa spiritul nostru să gândească în alte tipare decât cele obişnuite”.

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*) (M.F.)

MARIN SORESCU

ECHERUL

Context literar. Critica literară a considerat ironia şi parodia elementele structurale ale liricii lui Marin Sorescu. Autorul se afirmă în plin neomodernism, însă poemele sale, deşi au un fond grav – uneori tragic – se caracterizează printr-o formă simplă, transparentă, printr-un limbaj familiar, comun şi prin umor, astfel explicându-se şi reacţiile favorabile ale unui public divers, numeroasele traduceri şi premii literare.

Specificul speciei. Poetul este mai puţin interesat de lirismul pur, ermetic şi de aventura cuvintelor, adevărate preocupări pentru colegii săi de generaţie. Semnificaţiile operei sale sunt accesibile, descoperirea lor nefiind împiedicată de tropi sau de artificii de limbaj.

Semnificaţia titlului. *Echerul*, instrument folosit în matematică, simbolizează în text spiritul îngust, limitat, conformist care se manifestă în literatură, viaţă, iubire şi vis, pe care le parcelează în mod mecanic. Ceea ce rămâne este evident un univers geometric absurd.

Teme – motive. Motivul echerului sugerează precizia, rigoarea, rigiditatea. Locul echerului nu este, de aceea, în spaţiul polimorf, ambiguu al literaturii, în spaţiul fluctuant al visului sau în acela derutant al vieţii. Plasat în aceste contexte, el devine o forţă de constrângere, o instanţă opresivă, de cenzură care determină maxima concentrare a sensurilor („*Cuvintele se umflă*/ *ca nişte broaşte*”), a sunetelor, a imaginilor şi sentimentelor, provocând o explozie la nivelul fiinţei („Te *face* să *urli*”).

Ironia poetului este mai corozivă în finalul poeziei. Sorescu adresează cititorilor un sfat: „*Nu vă aventuraţi*/ *Într-o dragoste adevărată*/*Fără un echer la butonieră*”.

Utilizarea excesivă a unui instrument de măsură nu poate conduce decât la transformarea aberantă a omului într-o maşinărie.

Structură – compoziţie. Structura poemului este simplă. Ea permite decuparea textului în propoziţii şi fraze: „*Echerul, folosit în matematică*/ *Devine tot mai mult*/ *Un instrument literar*”. Împărţirea în strofe se face aşadar în funcţie de normele sintaxei şi topicii.

Analiză stilistică

Autorul nu recurge la un limbaj izbitor prin noutate, originalitate sau varietate, ci preferă un lexic ale cărui principale atribute sunt limpezimea şi naturaleţea.

La nivel gramatical se observă repetiţia substantivului *echer*, laitmotivul poeziei, şi trecerea de la persoana a doua singular (" *nu citeşti*", „*te face*") la persoana a doua plural („*ascultaţi*"). Mesajul poetic are mai întâi un destinatar şi apoi mai mulţi, această modificare producându-se simultan cu gradaţia poemului şi cu amplificarea senzaţiei de robotizare a existenţei.

Numărul figurilor de stil este redus. *Epitetul* şi *comparaţia* (*„împuţinate/ Cuvintele se umflă/ Ca nişte broaşte*") sunt însă vii şi sugestive.

Receptare critică

„Marin Sorescu alege situaţia întrucâtva paradoxală de a face poezie din însăşi negaţia poeziei. Aşa se explică agresiunea «spiritului» în poezia sa, ca şi. escaladarea tuturor treptelor comicului, de la umor la absurd".

(M. Martin, *Generaţie şi creaţie*) (E.C.)

LEONID DIMOV *VIS CU BUFON*

Specificul speciei. Formula poetică a lui Leonid Dimov se caracterizează prin rafinament, narativitate, inventivitate verbală şi preţiozitate. Alte trăsături individualizatoare ale stilului acestui autor sunt: amestecul de comic şi tragic, tendinţa spre ermetizarea discursului poetic cu ajutorul unor simboluri opace, interesul pentru ingineria metrică sau pentru teatralizarea emoţiilor.

Titlul poemului trimite direct la mişcarea onirismului estetic pe care autorul a inaugurat-o la jumătatea deceniului şapte. În contextul acestei teorii, visul reprezintă un tip de discurs obţinut în urma unor asociaţii imprevizibile dar şi suportul unei largi alegorii. În *Vis cu bufon* autorul înscenează o reverie în care figura principală este aceea a bufonului-personaj cu o simbolistică eterogenă, putând reprezenta ideea de nebunie, prostia, libertatea deplină, viclenia, umorul, bucuria jocului. Prezenţa bufonului sugerează, însă, şi sensul tragic al unei existenţe pentru care râsul şi voia bună constituie doar un camuflaj. La Leonid Dimov scenariul poemului are caracter comic în timp ce substanţa lui este gravă.

Teme şi motive. În *Vis cu bufon* se regăsesc temele predilecte ale poetului: tema lumii ca teatru, tema jocului şi tema reveriei. Ele vor aluneca însă într-un plan secund pentru că la mijlocul poemului autorul introduce cu extremă subtilitate, printr-o simplă aluzie („*Eu mă gândeam bineînţeles la moarte*"), tema morţii. Dispoziţia ludică, crearea unui univers carnavalesc nu au decât rolul de a masca neliniştea determinată de presentimentul morţii.

Structură – compoziţie. Poemul începe cu o reverie culinară a eului liric, continuă cu evocarea bufonului, o apariţie fantomatică şi se încheie prin scena refugiului în cofetărie. Cele trei secvenţe se succed într-o ordine cronologică, marcată la nivel formal prin prezent adverbelor de timp („câ*nd a* in*trat;* am în*ceput at*unc*i*"). Aceste relaţii de tip cauză-efect, specifice textelor realiste contrastează însă cu universul straniu creat de poet. În prim-planul acestei lumi fabuloase se găseşte imaginea măscăriciului regal, înaintând triumfător („*sunând din* clo*poţei"*) sau furişându-se cu viclenie („Un v*ulpoi de* câ*rpă cu* coad*a uşoară").* Ameninţător prin inconsistenţă („exista *fără să fie*") *el* este evitat de ceilalţi („Toată lu*mea se făce*a *că nu-l ştie")* d*ar c*u toate qcestea îşi interpretează nestingherit rolul („presăra *boare tulbure pe* ling*uriţele plate*"). *Cons*umarea în cascad*e a dulci*urilor, lăcomia pantagruelică din partea finală a poemului devine astfel o încercare de apărare în faţa jocului bufonului, simbol al deşertăciunii vieţii şi al morţii.

Analiza pe niveluri

Rigoarea formală (utilizarea rimei împerecheate, chiar dacă se renunţă la ritm), numărul mare de detalii, vocabularul variat sunt principalele elemente caracteristice ale discursului poetic a lui Dimov.

La nivel lexical, se remarcă frecvenţa termenilor cromatici („*roz*", „*verzui*", „*galben*"), utilizarea unor cuvinte aparţinând unei diversităţi de câmpuri semantice („*climateric*", „*prăjituri*", „*cataifuri*", „*baclavale*", „*filosofie*", „*clopoţei*", „*rotile*"), dar şi folosirea unor formule tipice de adresare ale eului liric către ascultătorii săi („*Dar să lăsăm gluma*", „*Era dacă vreţi*").

Din punct de vedere morfo-sintactic se constată prezenţa mărcilor subiectivităţii („*eu mă gândeam*"; „*simţeam*"; „*creşteam*") şi a paralelismului sintactic („Pe*ntru prăjiturile de căpşuni";* „Pent*ru prăjiturile cu* fistic*").*

La nivel stilistic procedeul cel mai evident rămâne enumerarea, dar din suprapunerea elementelor realului ia paradoxal naştere un spaţiu ireal.

Receptarea critică

„Uşurinţa fanteziei lui Dimov induce adesea în eroare. Multe poezii par simple evocări sentimentale – impregnate de dulceaţa obiectelor cotidiene, de zgomotele străzii şi ale casei, de un pitoresc vag balcanic – şi sunt în definitiv nişte parabole ingenioase ale morţii, vieţii, incertitudinii sau fricii”.

(Nicolae Manolescu *Literatura română postbelică*) (E.C.)

JOI

Contextul literar. Leonid Dimov este alături de prozatorul D. Ţepeneag principalul iniţiator al mişcării onirice. Lansată la sfârşitul anilor ’60 şi teoretizându-şi ideile într-un manifest, apărut în revista... *Amfiteatru*”, în 1968, gruparea are, din pricina cenzurii politice, o existenţă relativ scurtă. La ea vor adera însă mulţi dintre poeţii tineri: Virgil Mazilescu, Sorin Mărculescu, Daniel Turcea etc. Formula onirismului estetic este diferită de metoda dicteului automat practicată de autorii suprarealişti şi are la bază ideea creării lucide a unei literaturi care să reproducă mecanismele visului, apropiindu-se cât mai mult de acesta.

Specificul speciei. Poezia lui Dimov trădează o imaginaţie barocă, extrem de bogată şi un simţ plastic excepţional. Reveriile sale lirice rezultă din acumularea elementelor realului şi din asocierea lor insolită. Mulţimea obiectelor, caracterul lor eteroclit, diversitatea limbajului conferă textului un aer enigmatic. Dincolo de aceste trăsături originale în versurile acestui autor pot fi însă descoperite şi unele note argheziene, macedonsckiene sau barbiene.

Titlul poemului, redus la o simplă determinare temporală (*joi*) este înşelător. Autorul pare a realiza o prezentare-reprezentare a cotidianului în manieră realistă, dar ceea ce compune până la urmă este un tablou oniric.

Teme – motive. Tema centrală a textului este călătoria. Călătoria în cotidian devine însă o incursiune într-un univers ireal, magic. Alunecarea în fantastic este favorizată şi de prezenţa motivului târgului, zonă de tranzit şi de convergenţă în care oamenii şi mai ales obiectele se amestecă într-o masă informă, plină de culoare. Dar

suprapunerea planurilor şi a reprezentărilor poetice (în ultima secvenţă eul liric şi divinitatea se confundă) face posibilă şi interpretarea poemului ca artă poetică. În acest sens „*egreta patetică care ciuguleşte printre miraje* „devine un substitut al creaţiei iar creaţia este ridicată la rangul de supratemă a discursului poetic.

Structură – compoziţie. Subiectul poemului este simplu. Un negustor ambulant de egrete se aventurează printr-un bâlci fabulos cu scopul de a-şi vinde păsările, dar renunţă în cele din urmă şi-şi abandonează marfa în bazar. Epicul constituie însă doar suportul şi pretextul creării unui spaţiu insolit anunţat încă din incipit prin prezenţa târgului, unul dintre toposurile favorite ale autorului. Această lume absurdă, fantastică se conturează treptat prin multiplicarea elementelor reale sau ireale (” *butii de nard*”, „*canistre cu oloi*”, „*rărunchi de vulpi de mare*”, „*munţi de ouă*”). Cu ajutorul acestor detalii descriptive, combinate. aleatoriu, dar şi prin intermediul toponimelor cu rezonanţă exotică şi comică (” *Cioflicari*, *Fierbinţi*”) poetul alcătuieşte un cadru absurd, neobişnuit. Prezenţa Divinităţii printre tarabe, finalul anecdotic şi gestul precipitat al părăsirii oborului întăreşte impresia unui univers miraculos, carnavalesc. Cu toate acestea, indicii narativi (” *e zi de târg*”; „*zoream către Fierbinţi*”), mărcile eului liric, precum şi rima, asigură textului o anumită coerenţă.

Analiza pe niveluri

Inventivitatea lexicală, vizibilă în folosirea termenilor arhaici (” *zavera*”), în utilizarea fonetismelor populare şi în combinaţiile neaşteptate de cuvinte („ci*orchini* de *papagali*”, „e*greta mea patetică*”) demonstrează virtuozitatea autorului dar şi înclinaţia sa spre joc.

La nivel morfosintactic, verbele la persoana I, la diferite timpuri (”*ezi*”; „*aveam*”; „*am ajuns*”; „*să vă spun*”), pronumele de persoana I s-au adjectivele pronominale sunt elemente specifice lirismului narativ iar în plan stilistic, enumeraţia (” *Palate, eleştee şi ogoare*”) amplifică senzaţia de aglomerare a obiectelor.

Receptarea critică

„Poetul (Leonid Dimov) este un artizan superior lucrând pe materialul friabil şi vaporos al visului. El izbuteşte să împace, într-un mod desăvârşit, două înclinaţii opuse ale spiritului liric: una spre meşteşugul minuţios, scrupulos şi exact, şi alta spre jocurile imaginaţiei libere, petulante, sofisticate”. (Nicolae Manolescu,

Literatura română postbelică) (EC.)

LILI ŞI DENSITATEA

Contextul literar. Leonid Dimov este, alături de Virgil Mazilescu, Daniel Turcea, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru, Mircea Dinescu, unul dintre scriitorii generaţiei '70 – generaţie ce face trecerea de la neomodernism la postmodernism. Poet oniric, cu o fantezie ingenioasă şi un simţ plastic dezvoltat, autorul reface în poemele sale, sintaxa proprie visului, construind după acest model scenarii originale.

Specificul speciei. În *Lili şi densitatea*, Dimov adoptă formula lirismului narativ, poemul său lărgindu-se în jurul unor nuclee epice şi dobândind astfel un caracter prozaic. Discursivitatea nu afectează însă poeticitatea acestui text baladesc, bogat în sugestii. Jocul, patetismul, senzualitatea, gravitatea se amestecă în versuri de o simplitate rafinată, studiată. În care din proliferarea elementelor realului ia naştere un univers magic, ireal.

Titlul conţine o trimitere la numele eroinei, dar şi un substantiv abstract de o anumită ambiguitate (termenul densitate desemnează indirect şi materialitatea sau intensitatea reveriei poetice).

Teme – motive. Erosul, aproape inexistent în textele lui Dimov, este în această baladă elementul central. Tema romantică a iubirii ocupă prim-planul viziunii hipnagogice, la baza ei aflându-se motivul mitologic al Ledei cu Lebădă.

Structură – compoziţie. În această *„proză"*, aşa cum îşi numeşte Dimov textul, se găsesc toate datele lirismului obiectiv. Ţesătura narativă a poemului rezultă din compoziţia lui. Textul începe prin fixarea spaţiului şi timpului (în prima secvenţă), continuă cu descrierea ritualului erotic şi se încheie prin revenirea la perspectiva subiectivă a martorului asupra acestui episod neobişnuit de dragoste.

Dansul fetei pe acoperiş, mişcările ei pline de voluptate, zborul lasciv al uliului violet sunt înregistrate de eul liric cu emoţie. *„Atât de-ncet se desface-n plutire /fiecare unduire /că simt o uscăciune în cerul gurii"*.

Senzualitatea este sugerată cu ajutorul unei varietăţi de detalii, prin intermediul unor imagini insolite, dar şi prin muzicalitatea versurilor, poetul conservând unele elemente de prozodie clasică (rima împerecheată). Unitatea metrică nu mai coincide cu unitatea sintactică, datorită ingambamentului, doar coerenţa epică fiind

păstrată.

Analiză stilistică

În plan fonetic se observă reluarea sunetelor din numele fetei (*Lili*) în diferite cuvinte („*uliu*", „*liliachiu*", „*lin*", „*pupile*") precum şi jocurile de termeni care au la bază aceeaşi schemă fonică („*geam*", „*gemut*").

La nivel lexical, fantezia liberă a poetului, caracterul fastuos al imaginilor se explică, prin cromatica bogată („*scăriţa neagră*, „*şorţul negru*", „*albul pântec*", „*uliu violet*", *tabla roşie*", „*sticla albastră*"), dar şi prin notarea atentă a tuturor gesturilor prezente în ritualul erotic în aşa fel încât ceea ce rezultă este un tablou de o senzualitate stranie, nefirească.

În plan morfologic, numărul mare de determinanţi adjectivali demonstrează capacitate de invenţie a poetului, în timp ce adverbele delictice, elementele interfrastice şi utilizarea verbelor la prezent sugerează desfiinţarea graniţelor dintre liric şi epic.

Din punct de vedere stilistic, se constată frecvenţa enumeraţiei, procedeu la care vor face apel şi scriitorii optzecişti („*oriunde trupul coteşte, sub braţe, la coapsă, între deşte*"; „*se arcuieşte, se contorsionează/ îşi trece printre coapse braţele*"). Spre deosebire de aceştia, la Dimov dilatarea discursului nu a însemnat însă şi alegerea unui limbaj demetaforizant. În *Lilişi densitatea* autorul îşi decorează poemul cu numeroase epitete şi comparaţii („*piele catifelată*", „*părul dulce*", „*tălpile netede ca o mângâiere*", „*mă trece-o nădejde ca un tăiş* ").

Receptarea critică

„În *Lili şi densitatea* apare cu toată claritatea sensul acesta de visare sentimentală al liricii lui Dimov. Privind sau doar închipuindu-şi că priveşte cum o tânără, Lili (corigentă-h ultima clasă, la română) se urcă pe un acoperiş şi se dezbracă la soare, poetul se lasă în voia imaginaţiei sale: ca într-o pânză de Georges Braques, o pasăre, un uliu, zboară deasupra fetei lungite pe tabla fierbinte într-un straniu dans erotic, de o frumuseţe tulburătoare".

(Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*) (E.C.)

EMILBRUMARU *CÂNTEC NAIV*

Contextul poetic. Emil Brumaru este unul dintre reprezentanţii generaţiei '70, generaţie ce s-a individualizat prin stilul livresc, prin fantezia ironic-parodică sau prin viziunile ei utopice. În interiorul

acestei promoţii, poetul a aderat la grupul oniric din care mai făceau parte în afară de Dumitru Ţepeneag sau Leonid Dimov, Daniel Turcea, Virgil Mazilescu, Miron Radu Paraschivescu, această orientare explicând şi configuraţia fantastă a unora dintre poemele sale.

Caracteristicile speciei. Poezia aparţine ciclului *Cântece naive*, ciclu care mai cuprinde bocete, elegii, balade. În aceste poeme, autorul construieşte, cu ajutorul unor simboluri vegetale antropomorfizate alegorii ale iubirii.

Titlul şi subtitlul sugerează direct ironia suavă, caldă a poetului. Naivitatea, inocenţa sunt însă simulate, trucate, virtuozitatea textuală ieşind la iveală chiar şi în acest poem de dimensiuni reduse.

Teme – motive. Emil Brumaru transferă în poeziile sale mitul erotic în spaţiul domestic şi proiectează iubirea în mijlocul universului casnic. În plus, antrenându-le în vârtejul senzualităţii, el reabilitează cele mai neînsemnate obiecte şi lucruri, înfrumuseţându-le.

În acest poem tema geloziei alcătuieşte pretextul imaginării unui joc voluptuos în care este implicată portocala, fructul dulce, exotic, misterios.

Structură – compoziţie. Din punct de vedere structural textul se organizează în trei microsecvenţe poetice. Primul vers are rol de introducere, ultimul ţine loc de încheiere şi între ele se decupează povestea iubirii înşelate. Acest artificiu formal este propriu lirismului narativ, dar reprezintă pentru Brumam şi un procedeu prin care poezia dobândeşte un caracter dramatic. Scena trădării este construită cu maximă precizie, fiecare detaliu dezvăluind unul dintre deliciile amorului fizic: *„Şi tu şi ea în pielea goală” / „când v-am surprins gură* în *gură”*; „veşm*intele-i coj*i *printre păt*uri*”.*

Analiza stilistică

Corporalizarea şi erotizarea obiectelor cotidianului este obţinută de Brumam prin intermediul unui vocabular simplu în care termenii cei mai uzuali câştigă o expresivitate neaşteptată.

La nivel morfo-sintactic, folosirea persoanei a II-a conferă textului un aspect scenic, iar la nivel fonetic şi metric, rima împerecheată sau căderea unui sunet („na*intea”)* au funcţie eufonică, dovedind un viu instinct al jocului dar contribuind şi la crearea unei atmosfere magice, muzicale-cadru prielnic pentru desfăşurarea ritualică a iubirii.

Receptarea critică

„Trăind o voluptate parodică a miracolului, într-un univers al intimităţii pus în rama parodiei, dar cu o substanţă ce exultă în continue miracole diafane şi candide, Emil Brumaru scrie şi rescrie un discurs îndrăgostit într-un climat de feerie senzuală”. (Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*) (E.C.)

BALADA CRINILOR CARE ŞI-AU SCRIS FRUMOS

Specificul speciei. Prin intriga simplă, prin elementele de ordin narativ, dar şi prin cantabilitate, acest poem este o baladă. Tonalitatea elegiacă, accentele parodice, atracţia jocului, fondul sentimental, simularea candorii, ironia, muzicalitatea, erotizarea plantelor, puternica senzorialitate-senzualitate sunt de altfel constante ale liricii brumariene.

Titlul exprimă intenţia autorului de a conserva ritmul baladesc, dar şi alegerea crinilor ca simbol narcotizam al iubirii.

Teme – motive. Tema textului este amorul epistolar dintre un crin de miazăzi şi unul de miazănoapte. Ei i se subordonează motivul comunicării interumane parodiate de autor prin aluziile ironice referitoare la problemele personale ale celor două personaje: *„Dar crinul ce trăia în miazăzi IFiind înzăpezit în datorii”*; *„Îi răspundea din ce în ce mai rar /celuilalt crin ce bea pe ascuns mărar”*.

Structură – compoziţie. Construcţia alegorică a poemului rezultă din antropomorfizarea unor simboluri vegetale. Între doi crini se petrece o poveste de iubire, însă iubirea lor tandră, senzualitatea lor delicată este ameninţată de tonul glumeţ al autorului care pune spulberarea vrăjii erotice pe seama unor greutăţi ce ţin de realitatea cea mai banală şi mai sordidă: *„Dar crinul ce trăia în miazăzi/ Fiind înzăpezit în datorii/* îi *răspundea din ce în ce mai rar”*. Reflecţia din final („Do*ar uneori mai trece monoton/* Pri*n bulion* un *vechi poştalion”)* arată încrederea poetului în triumful acestei iubiri nevinovate, dar reprezintă şi asumarea posturii de cântăreţ al micilor miracole erotice.

Analiză stilistică

La nivel lexical, se observă gruparea termenilor în mai multe sfere semantice (sfera semantică a scrisorii: *„corespondenţă”*, *„poştalion”*, *„timbru”*; sfera semantică a vegetalului: *„crin”*, *„parfum”*, *„miresme”*). Simbolurile florale şi cromatice (culoarea albă este sugerată de cuvintele *„crini”*, *„lapte”*, *„înzăpeziţi”*) semnifică puritatea

iubirii, magia ei.

În plan morfo-sintactic, opţiunea pentru imperfect, trecerea la perfectul compus şi în sfârşit la prezent întăreşte caracterul narativ al poemului, dar exprimă şi evoluţia-involuţia poveştii de iubire, exprimată epistolar. Aceeaşi funcţie este îndeplinită de conjuncţia adversativă *„dar” cave* marchează o schimbare a discursului şi scoate în evidenţă dispariţia comunicării.

La nivel stilistic, epitetele (*” portarii înflăcăraţi”*, *„trece monoton ”*, *„rouăgrea”*), inversiunile (*„cruda corespondenţă”*) sunt obţinute prin asocierea surprinzătoare a unor termeni şi dovedesc o anumită înclinaţie picturală dar şi virtuozitate reală a autorului.

Receptare critică

„Ceea ce a surprins la Emil Brumaru – în contextul literar al anilor ’70 – încă din *Versuri*-*e* începutului, a fost deliberata de problematizare a discursului liric. Regimul, dominant, al interogaţiei neliniştite, al Ideilor cu majusculă, s-a văzut înlocuit de unul al exclamaţiei candide în faţa unui univers ce părea depăşit şi compromis, în mare măsură, ca minor şi insignifiant”.

(Ion Pop, *Jocul poeziei*) (E.C.)

POSTMODERNISMUL

Postmodernismul este un concept utilizat, în istoria literaturii române, în legătură cu generaţia scriitorilor optzecişti. După cum rezultă din însăşi structura termenului (post-modernism) acesta este curentul literar care pune capăt evoluţiei lineare a literaturii, progresului estetic care a culminat cu mişcarea avangardistă. Conceptul s-a impus în literatura română în deceniul al nouălea şi s-a folosit special în legătură cu o generaţie de tineri scriitori, formaţi în jurul cenaclurilor universitare *şi* al revistelor studenţeşti (*Echinox*, *Amfiteatru*, *Dialog*).

În textul *Vreme în schimbare*, dintr-un studiu mai amplu al lui Radu G. Ţeposu. *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului* deceniu *literar nouă*, preocuparea nu se dovedeşte a fi definirea noului fenomen literar, ci mai degrabă explicarea esteticii postmoderniste. Aceasta se individualizează, în viziunea autorului, printr-o despărţire fermă de matricele estetice anterioare, prin deliricizare şi înlocuirea metaforei cu anecdota ori parabola, prin contactul cu *viaţa imediată*, *cu realul*. *Poezia* optzecistă poartă cu trecutul un dialog fructuos, dar care

are accente ludice şi parodice, redescoperă realitatea imediată şi sublimul cotidianului, iar această revelaţie provoacă mutaţii la nivelul imaginarului, al vocabularului şi al sintaxei folosite.

În lucrarea *Postmodernism*. *Din dosarul unei bătălii culturale*, Ion Bogdan Lefter semnalează apariţia postmodernismului cu o întârziere datorată unui deceniu de proletcultism şi încorsetării ideologice. Reformarea în sine a literaturii, anunţată de poeţi percuţii Leonid Dimov, Mircea Ivănescu sau prozatori precum Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu se declanşează în forţă abia în deceniul nouă. La sfârşitul anilor '70 modernismul este deja epuizat şi se istoricizează, naşterea unei noi episteme culturale, iar trecerea de la modernitate la postmodernitate este provocată în literatură de o serie de schimbări: în proză se produce *atomizarea persoanei prin introspecţie*, în poezie are loc *depersonalizarea eului refugiat în sfere abstracte*, în timp ce în critica literară triumfă formula impresionistă. Ceea ce teoretizează îndeosebi această lucrare a lui Bogdan Lefter sunt trăsăturile postmodernismului, intitulate de critic *simptome postmoderne*: întoarcerea autorului în text, implicarea în realitatea cotidiană, decodarea mecanismelor textuale, toate acestea manifestându-se la nivel stilistic prin extinderea narativităţii asupra poeziei şi a criticii, apelul la aluzie, citat, colaj, pastişă, parodie, intertextualitate.

Caracteristici:

Poezia postmodernă se defineşte prin:

— Ancorarea în cotidian;

— Biografism;

— Ironie;

— Intertextualitate (aluzie, pastişă, parodie);

— Spirit ludic;

— Renunţarea la metaforă şi la stilul înalt. Reprezentanţi:

Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Mureşan, Ion Stratan. Alexandru Muşina, Traian T. Coşcovei, Romulus Bucur, Cristian Popescu, Caius Dobrescu, Simona Popescu.

MIRCEA CĂRTĂRESCU

CIOCNIREA

Context literar. Lider al generaţiei poetice optzeciste, Mircea Cărtărescu practică o poezie ironică, ludică, parodică şi livrescă,

ancorată-n cotidian şi în biografie, caracterizată prin refuzul metaforei şi al stilului înalt, prin exilarea tehnicii şi prin demitologizarea marilor teme consacrate de tradiţia literară. Toate aceste particularităţi explică încadrarea sa în tabăra postmoderniştilor.

Prin stil şi viziune el aderă la noua poetică pe care, de altfel, a şi descris-o şi a analizat-o într-o lucrare de referinţă: *Postmodernismul românesc*.

Specificul speciei. *Ciocnirea* este o poezie hiper-realistă, o imagine a lumii şi a cotidianului, dar şi a poeziei de dragoste, nu lipsită de profunzime.

Titlul textului traduce raportarea directă, nemijlocită a poetului la realitate (*ciocnirea* privirii de toate elementele mediului citadin) şi sugerează în acelaşi timp impactul sentimentului erotic asupra fiinţei(*ciocnirea* celor îndrăgostiţi).

Teme – motive. Dând dovadă de inventivitate şi imaginaţie asociativă, poetul alcătuieşte în volumul *Totul* o hartă anatomică a realităţii. El explorează lumea cu privirea, cercetează Bucureştiul cu străzile şi clădirile lui, reţine freamătul cotidian. Ochiul său atent descrie obiectele, le inventariază detaliile cu precizie extremă, stranie, suspectă.

Structură – compoziţie. În *Ciocnirea*, realul suferă însă metamorfoze, schimbări halucinante, terifiante: „te*lefonul murise*", „receptorul *duhnea a f*ormol", microfonul era „pl*in de viermi*", iar de „/iţa *bobinelor îşi prinsese păianjenii pânza*".

În plan tematic, izotopiile dominante ale acestei poezii sunt *iubirea* şi, în imediata ei vecinătate, *moartea*, proiectate în spaţiul familiar al capitalei.

Obiectele proliferante ale oraşului sunt comprimate „*Turtind farmaciile, cofetăriile, plesnind ţevile de canalizare/ încălecând asfalturile*", într-un efort titanic, îndrăgostitul trage de firul telefonului, „*încolăcindu-l pe braţ*" şi aduce fereastra iubitei în dreptul ferestrei sale.

Ciocnirea erotică este mistuitoare (" *arzând cu trosnete ca daţi cu benzină*"), prin contopire fizică şi spirituală, cei doi refac imaginea perfectă a androginului (" *ne-am apropiat din ce în ce mai mult/până ne-am îmbrăţişat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima*").

În *Ciocnirea*, versurile sunt inegale, nu se mai organizează în cânturi, strofe, ci se distribuie în grupaje asimetrice, legate totuşi între ele prin enjambament. Autorul neglijează scrierea cu majusculă, nu marchează începutul unei fraze noi, dar în poezia sa se poate descoperi un nucleu epic, un fir narativ care orientează lectura.

Analiza stilistică

Ciocnirea are un caracter expozitiv care se justifică prin utilizarea ostentativă a unui anumit regim verbal. Sonoritatea stridentă, insistentă a gerunziului, plasat la începutul versurilor (" *încălecând*, *turtind*, *pulsând*, *pulverizând*, *mâncând*, *arzând*") ţine de o strategie a acumulării şi a intensificării prin care poetul sugerează apropierea celor doi îndrăgostiţi.

La nivel lexico-semantic acelaşi efect se obţine prin selectarea şi combinarea unor termeni aparţinând unor câmpuri semantice diferite (microfon, şurubelniţă, carcasă, telefon, receptor / păianjeni, furnici).

Nivelul figurilor de stil. Poetul înregistrează cu voluptate şi scrupulozitate imagini ale toposului citadin (farmaciile, cofetăriile), fixează câteva repere ale capitalei (" *consiliul popular*", „*strada latină*", „*foişorul de foc*", „*statuia lui C.A. Rosetti*", în aşa fel încât convertirea limbajului la regimul metaforei hiperbolizante abia mai este sesizabilă: „*arzând cu trosnete, ca daţi cu benzină*/ *arzând cu gheţuri albastre, cu stalactite de fum*/ *cu ceară sfărăietoare, cu seu orbitor*").

Procedeul stilistic de bază al poemului rămâne totuşi enumeraţia. Din aglomerarea detaliilor realiste, necesare simulării unei sincerităţi absolute rezultă paradoxal un peisaj fantastic: „*turtind farmaciile, cofetăriile*; *plesnind ţevile de canalizare*/ *încălecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu, de amurg, dintre case*".

Receptare critică

„Dintr-un poem al frustrării erotice şi dintr-unul al formelor intrate în delir, *Ciocnirea* ajunge un poem al proiecţiilor fantasmatice, în care concreteţea privită cu lupa se dovedeşte fragilă precum decorurile de mucava. Aici totul este posibil – căci deasupra oricărui eveniment se situează ochiul inteligent al poetului".

(Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*) (E.C.)

POEMA CHIUVETEI

Încă din titlu – care ascunde o intenţie ludică şi parodică –

autorul sugerează, în spirit postmodernist, faptul că recuzita poemului este una „nepoetică”, ţinând de banalul cotidian.

Teme – motive. Textul aşază în opoziţie un inventar al motivelor de factură romantică cu unul al motivelor voit neromantice. Incompatibilitatea erotică dintre *chiuvetă* şi *stea* constituie premisa poemului. Însufleţind diverse obiecte, poetul transformă spaţiul rece al bucătăriei într-un sanctuar al iubirii: *„vino. şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum/ crăiasă a gândacilor de bucătărie”*. A doua parte a poemului aduce o schimbare în acest univers feeric: *„dar vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări”*. În virtutea legii intertextualităţii, Cărtărescu ascunde în subtext schema *Luceafărului* eminescian.

Finalul îl aduce în scenă pe narator, el însuşi pregătit pentru o confesiune: *„cândva în jocul dragostei m-am implicat şi eu”*. De la tema iubirii, de la „poezia vieţii”, autorul alunecă la „proza vieţii”: *„dar, ce să mai vorbim acum am copii preşcolari”*.

Structură – compoziţie. Antidiscursiv şi antisentimental (prin ironizarea şi exhibarea sentimentului), Cărtărescu preferă formula poemului larg, indiferent la regulile prozodice şi de punctuaţie. Textul este narativ, conţine secvenţe dialogate şi artificii retorice.

Analiza stilistică

La nivel lexical se remarcă prezenţa a doua arii semantice opuse. *Iubirea* este desemnată de termeni precum *îndrăgit*, *stea*, *vis*, *noapte*, ca aparţinând retoricii romantice, în timp ce spaţiul casnic se configurează prin elemente aparţinând zonei obiectelor: *muşama*, *sifonul*, *conserva*, *strecurătoarea*.

Epitetele (*„mică stea galbenă”*, *„superbă dacie”*), *personificarea* (*„chiuveta... se confesa, se plânse, mărturisi”*) contribuie la obţinerea efectului ironic şi parodic.

Receptare critică

„Deşi pare un poet al vederii, căci ochiul e acela care punctează luxurianţa amănuntelor, Mircea Cărtărescu este în aceeaşi măsură un poet al verbului, imaginaţia lui părând a fi mai degrabă una lexicală. Sinteza este posibilă întrucât totul – narativul, politicul, socialul, arhitecturalul – stă sub semnul fantasmaticului”.

(Mircea A. Diaconu, *Poezia postmoderna*) (E.C.)

O SEARĂ LA OPERĂ

Context literar. *O seară la operă* este un amplu poem de dragoste care rezultă însă din combinarea şi suprapunerea tuturor poeziilor de dragoste înregistrate de tradiţia literară. Într-o intenţie recuperatoare. Mircea Cărtărescu ironizează şi parodiază limbaje, registre lirice, aducându-le pe scena textului său.

Titlul se explică aşadar nu numai prin duetul dintre Maimuţoi şi Femeie, ci şi prin „dialogul" unor expresivităţi şi virtuozităţi diferite, întocmai personajelor (vocilor) unei opere.

Tema cea mai importantă a *„serii la operă"* este istoria liricii de dragoste.

Structură – compoziţie. Prin *intertextualitate* şi fantezie, autorul compune versuri în care se regăsesc formule, tonalităţi şi motive din poezia lui Ienăchiţă Văcărescu, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Bacovia, Barbu, Blaga. Odată cu revalorificarea acestor limbaje şi stiluri poetice, poetul reactualizează şi un anume mod de a simţi şi o anumită perspectivă asupra iubirii, proprie autorilor respectivi. Iubirea este, de aceea, doar tema secundă, pretextul care face posibilă cercetarea şi rescrierea aventuroasă a tuturor poemelor de amor.

O seară la operă are ca punct de plecare ipoteza ştiinţifică potrivit căreia un maimuţoi care bate la maşină ar putea în câteva trilioane de ani *„să nimerească forma linui sonet shakespearian"*. Cărtărescu propune, în acest fel, teza existenţei poetului meşteşugar, care nu inventează cuvinte, ci le foloseşte dovedindu-se mai puţin un inspirat şi mai mult un tehnician conştient de caracterul convenţional al artei.

Maimuţoiul, un alter-ego al creatorului, simbolizând *„spiritul de imitaţie al artistului tânăr"* i se adresează Femeii cu aceleaşi declaraţii de amor pe care le-au rostit şi înaintaşii. El este un jongler, un simplu versificator care poate să simuleze nu numai poezia, dar şi emoţia.

O seară la operă are o structură complexă. Versurile sunt diferite ca mărime, grupate în secvenţe lirice asimetrice. Pasajele narative alternează cu cele dialogale, segmentele de text dizarmonice se intercalează cu unităţi metrice muzicale.

Analiza stilistică

Sacrificând stilul înalt pentru stilul colorat, eteroclit, poetul amestecă termenii ce ţin de arii semantice diverse. Jargonul (*„cherchez*

la femme", „*noli me tangere*"), argoul (*mişto*, *puicuţa*), expresiile solemne şi cele colocviale („*e okay*", „*bată-vă norocul*"). invectivele („*bestia dracului*") conferă limbajului un aspect pitoresc.

Fonetismele regionale (*poci*, *scump*, *săr*, *pept*), interogaţiile grave („*dar mai există existenţă*? *mai răsar stele*?"), exclamaţiile comice (*ga/eşo*, *apetisanto*), arhaismele (*beizade*), diminutivele (*guriţă*, *rochiţă*) demonstrează abilitatea tehnică a autorului, dar şi spiritul ludic.

Comparaţia, metafora în general lipsesc sau sunt instrumente ale parafrazei, poemul se dezvoltă însă pe orizontală şi pe verticală cu ajutorul enumeraţiei: („*începu mişmaşul*, *bairamul*, *harcea-parcea*.

horinca, *gavota*/ *ghiulul*, *desperare*, / *umflătura*, *surpătura*, *deşelarea*, *noada*, *spinarea*/ *banchetul*, *şerbetul*/*stiletul*").

Receptare critică

„Observăm de la început în *o seară de operă* că poetul lucrează cu «limbaje» cunoscute, pastişându-le sau parodiindu-le, înconjurându-le sau absorbindu-le. Poemul lui Mircea Cărtărescu conţine mai multe astfel de registre lirice. Întâia parte este scrisă în stil exclamativ – juvenil, labişian (referinţa la Labiş este deschisă, prin procedeul intertextualităţii), deşi sporit de o fantezie asociativă. A doua parte, prin contrast, ne oferă mostre de stil prozaic – dezabuzat, derizoriu, „realist" în sensul platitudinii".

(Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. I *Poezia*) (E.C.)

LEVANTUL

Context literar. Spiritul ludic, amestecul de stiluri şi formule poetice, deconspirarea. parodică a convenţiilor literare, pastişa, aluzia şi celelalte forme de intertextualitate, ironia, biografismul, lirismul narativ fac din *Levantul* un veritabil manifest postmodern.

Specificul speciei. *Levantul* este o creaţie epică în versuri, de mari dimensiuni, cu personaje de excepţie ce săvârşesc fapte eroice, înfăţişate însă nu dintr-o perspectivă legendară, ci dintr-una parodică. Autorul resuscitează şi reciclează într-un registru comic, specia literară cea mai însemnată a antichităţii greco-latine, epopeea, dar – în acelaşi timp – o subminează printr-un limbaj, o viziune şi un stil livresc.

Punctul de plecare al epopeii se poate identifica într-una dintre

Scrisorile către Vasile Alecsandri ale lui Ion Ghica. Personajul principal îl are însă ca model pe Conrad, poet exilat, rătăcitor pe Mediterană, eroul poemului omonim a lui Dimitrie Bolintineanu.

Semnificaţia titlului. *Levantul* este numele dat ţărilor de pe ţărmul oriental al Mediteranei. Proiectând acţiunea în acest spaţiu geografic exotic, Cărtărescu face mai plauzibile aventurile eroilor, toponimele şi antroponimele folosite şi justifică, indirect, sofisticatele variaţii ale limbajului, dar şi rafinamentele de tehnică literară.

Teme – Motive. În *Levantul*, Manoil, sora lui, Zenaida şi piratul aromân Iaurta Chiorul pornesc spre Bucureşti, pentru a-l detrona pe Vodă. Dar *tema politică* (uzurparea domnitorului tiran) este mascată, camuflată de *tema călătoriei* – un alt subiect prestigios în literatură, ironizat şi caricaturizat de Cărtărescu.

Structură – compoziţie. Cei trei eroi străbat „po*teci c*u *bălării*" şi ajung pe insula Hosna unde locuieşte un inventator excentric, Leonidas Antropofagu, prin această etapă a aventurii, autorul parodiind popasul lui Ulise în insulele Antropofagilor.

Leonidas le pune combatanţilor la dispoziţie un balon (o mongolferă) şi decide chiar să-i însoţească la Bucureşti.

Balonul se prăbuşeşte şi călătorii aterizează pe insula H, unde Zâna Nyacin, întocmai ca în epopeea clasică, le anunţă viitorul, vorbindu-le despre suferinţa nemărginită a lumii şi poruncindu-le ca singura salvare posibilă, poezia: „*Te cufundă-n poezie şi-n visare/ te cunoaşte în pretine, dar nu-n lume, ce-i, asemeni unei broaşte*". Manoil ajunge pe tărâmul fabulos al Halucinariei, aşa cum prototipul său din epopee a coborât în infern, iar şapte statui uriaşe i se adresează cu versuri ce amintesc opera câte unui poet român de marcă.

Odiseea continuă cu alte isprăvi. Protagoniştii acceptă sfaturile unui nebun „*visător de vise*", pun stăpânire pe palat îl alungă pe Vodă şi laurta preia domnia dovedindu-se a fi tot un despot.

Ultimul punct al expediţiei îl constituie ieşirea din ficţiune a personajelor şi intrarea-n lumea în care trăieşte poetul Mircea Cărtărescu. Prin motivul borgesian al infinităţii operei, Manoil scoate din raft o carte, pe care scrie *Levantul* şi citeşte din ea un pasaj în care se spune că Manoil trage din raft o carte pe coperta căreia scrie *Levantul*.

În acest mod finalul dezvăluie şi tema cea mai importantă a

epopeii: *istoria poeziei romaneşti*.

Trama epică este aşadar reprezentată şi de călătoria livrescă a poetului care preia, pastişează formule lirice, limbaje poetice şi tratează în cheie parodică tradiţia lirică românească, alcătuind un muzeu al literaturii, o arcă a lui Noe în care se pot descoperi stiluri şi expresivităţi diferite. Timpului povestit (în care se petrece acţiunea), timpului evocat (al scrierilor reactualizate prin intertextualitate) i se adaugă timpul povestirii (cel în care este scrisă povestirea).

Levantul se compune din 12 cânturi, în fiecare dintre ele putând fi identificate mai multe tipare metrice în funcţie de valorile poetice parodiate. Acţiunea de restaurare – întreprinsă de Cărtărescu, având ca obiect textele celor mai cunoscuţi poeţi români (Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia) presupune şi imitarea fidelă sau reconstruirea modelului la nivel prozastic.

Analiza stilistică *

Refuzul stilului înalt este una dintre opţiunile postmoderne, asumate de poet. La nivelul fonetic ea se materializează în abundenţa fonetismelor regionale şi arhaice (să *dă*, *fierbe*, *pept*, *sufăr*, *zadarin*, *mahină*, *fantasie*) şi se explică atât prin coexistenţa şi amestecul stilurilor, cât şi prin intenţia creării atmosferei fabuloase – potrivite genului epopeic.

Dat fiind impulsul ludic ce stă la baza textului, în *Levantul*, morfologia şi sintaxa au de asemenea valenţe expresive. Autorul inventează vocabule, dar şi forme de plural (*arce*, *rulmentări*, *pergamenturi*, *colămări*), ignoră regulile acordului („*Mai ia şaptezeci de lebezi* [...] *Vezi toate să fie tineri*”) şi foloseşte un lexic eterogen ce trădează o conştiinţă livrescă, înclinată spre joc. Arhaismele (*bagdadie*, *muchielef*) se îmbină cu neologismele (*supernove*), termenii specializaţi din limbajul ştiinţific, filosofic şi tehnic (*trilobit*, *cremalieră*) se întâlnesc cu termenii colocviali sau cu elemente de oralitate („*băţăiala*, *deodată ce să vezi*?”).

Distanţarea ironică faţă de textul parodiat se face şi prin preluarea unor citate din opera lui Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Arghezi, în acest mod poetul divulgând convenţiile şi clişeele de limbaj sau de tehnică literară şi sugerând faptul că literatură e doar o iluzie, o construcţie de cuvinte.

„*La Vodă dacă I-a dus*

Nebunul aşa i-a spus
— Să iei caic aurit
Cu pânze de borangic
N-am văzut de când sunt mic (...)
În altar la Sfânta Vineri”.

Sfătuit de un nebun, Manoil se îmbarcă în ultima parte a călătoriei sale pe caiac (parodie a corăbiei cu care Nastratin Hogea a ajuns la Isarlîk). Extravagantul vehicul zburător, tras de şaptezeci de lebede (precum în basme) este condus de o femeie în portretul căreia se întrezăreşte figura „*fătălăului*” lui Arghezi.

Autorul elogiază bogăţiile Orientului, pietrele scumpe şi mirodeniile („*catarg de scorţişoară/ cârmă dă berliante, vâsle d chihlimbară*”) şi trimite tematic, dar şi eufonic la poezia baladescă, da şi la lirica lui Ion Barbu din Isarlîk.

Structura versurilor este descriptivă şi narativă, imaginile – pitoreşti vocabularul – plastic, colorat şi insolit, iar sintaxa poetică transparentă.

Receptare critică

„Reînviind o specie moartă, cum părea epopeea, poetul concentrează, practic „întreaga istorie a poeziei româneşti, într-o carte al cărui caracter sofisticat, în ciuda aparenţelor de accesibilitate constă tocmai în această perspectivă anamorfotică. De remarcat este însă că, pe măsură ce preia limbajul, versificaţia şi uneori chiar aranjamentul grafic al unor poezii din trecut, «auctorele» are grijă să creeze o uşoară tensiune între mecanica scriiturii şi ficţiune, obţinând astfel efecte comice. *Levantul* este nu numai o epopee fantezistă a luptei pentru libertate, ci şi epopeea comică a formulelor poetice mai importante înregistrate în istoria literaturii române”.

(Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*) (EC.)

GEORGICA A IV-A

Titlul poemului reia titlul ciclului din care face parte şi este la rândul lui împrumutat de la poetul latin Vergiliu. *Georgicele* sunt douăsprezece texte în care Cărtărescu parodiază modelul existenţei idilice din poezia lui Alecsandri, Coşbuc sau Pillat. Ironia şi umorul vizează însă şi anumite atitudini sau sloganuri din perioada comunistă.

Teme – motive. Tema poemului este reprezentată de impactul pe care îl au elementele civilizaţiei asupra spaţiului patriarhal d-ar

textul este bogat şi în aluzii la realităţile culturale sau cotidiene.

Structură – comoziţie. Constituindu-se într-o parafrază pe o temă rustică, *Georgica a IV-a* oferă o nouă imagine a ţăranului a cărui existenţă s-a schimbat mult sub influenţa civilizaţiei de tip industrial. Electrificarea, bateriile solare, gerovitalul sunt elemente care au contribuit la metamorfozarea existenţei sale şi la înstrăinarea lui de natură.

Spre deosebire de textele lui Alecsandri, Coşbuc sau Pillat în care natura alcătuieşte fundalul evocării ţăranului, în poezia lui Cărtărescu ea este absentă (în mijlocul pogoanelor se discută acum situaţia politică internaţională).

Sensul grav al reflecţiei se adânceşte în final prin preluarea versurilor argheziene din *De-a v-aţi ascuns*. Folosindu-le în text, poetul introduce de fapt sugestia morţii înţeleasă ca joc şi sancţionează prin ironie încrederea oarbă a omului în paradisul ştiinţei şi tehnicii.

Analiza stilistică

Poemul cărtărescian este ludic, narativ şi ironic. Termenii şi expresiile aparţinând limbajului curent, familiar, argotic (" *plozi*", „*feţii mei*", „*copchii*", „*arză-l-ar focul*") se amalgamează cu unele construcţii specifice stilului jurnalistic („*situaţia din Cipru şi Liban*") şi sunt de asemenea concurate de cuvinte ce alcătuiesc universul ţărănesc(„ *pogoane*", „*porumbii*").

Depoetizarea discursului este generată însă şi de unele particularităţi morfo-sintactice: prezenţa mărcilor subiective („*dragii me*", „*feţii mei*"), oralitatea (realizată prin interjecţii – „*hai*"; verbe la imperativ – „*daţi-i*", „*nu uitaţi*"; imprecaţii – „*arză-l-ar focul*") şi enjambamentul.

Absenţa rimei, abandonarea punctuaţiei şi a ortografiei sunt şi alte elemente ale liricii autorului, dar şi constante ale poeticii optzeciste.

Receptarea critică

„Recitite astăzi *Georgicele* nu îmi par deloc superficiale, aşa cum au fost ele percepute atât de Nicolae Manolescu, cât şi de Eugen Simion, care scria că «*în aceste poeme spiritul parodic, bine hrănit de lecturi, nu acoperă, totuşi, sensul grav al reflecţiei*». Ce poate fi mai gravă decât existenţa-surogat a ţăranului, ca deruta lui absolută. În Georgice răutatea muntenească a lui Cărtărescu cuzprinde şi aria

intertextului…" (Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu*) (E.C.)

FLORIN IARU

ADIO. LA GALAŢI

Contextul literar. Ca şi colegii săi de generaţie, Florin Iaru dovedeşte o bună cunoaştere a tehnicilor literare şi o mare abilitate în a jongla cu ele. În cazul său însă parodia, pastişa, utilizarea tuturor formelor de intertextualitate, calamburul, antifraza, ironia nu trădează doar dorinţa ambiţioasă a revizuirii radicale a limbajului poetic ci reprezintă şi mijlocul cel mai la îndemână pentru ascunderea fondului grav, melancolic al poeziilor.

Specificul speciei. *Adio*. *La Galaţi* prezintă toate particularităţile poemului optzecist, aşa cum au fost ele inventariate de Mircea Cărtărescu în studiul său teoretic destinat postmodernismului: caracterul agresiv, ironic, oralitatea accentuată, aluzii culturale, indici autoreferenţiali, varietate stilistică.

Titlul textului are o rezonanţă paşoptista, amintind de meditaţiile lui Grigore Alexandrescu (*Răsăritul lunii*. *La Tismana; Mormintele*. *La Drăgăşani*; *Umbra lui Mircea*. *La Cozia*). Opera lui Alexandrescu a constituit de altfel un suport favorabil pentru poetul optzecist care a mai avut în vedere şi alte poezii ale acestui autor. În *Bună seara doamnelor*, de exemplu, el parodiază *Satiră duhului meu*.

Teme – motive. Aparent, subiectul poemului este unul poliţist. Ancheta, percheziţia nu reprezintă totuşi decât punctul de plecare al acestui lirism narativ în care obiectul ironiei autorului este în primul rând comunicarea aluvionară, vorbirea excesivă şi deplorabilă a unei comunităţi pestriţe. Astfel se explică şi prezenţa în text a motivului gurii care înghite totul şi înlocuieşte treptat celelalte părţi ale corpului: „*La masă, o alta gură se întindea lungă, lua forma mâncării*" / „*Dezvoltată ureche,* o *gură nouă vindea dedesubturi c*u *altceva*".

Supratema discursului rămâne însă condiţia poeziei („*Mai bine despre poezie să vorbim, despre* /*această inutilă amărăciune*"), în *Adio*. *La Galaţi* poetul verificând capacitatea ei de a contrage şi de a îngloba universul – chiar şi pe cel cotidian.

Structură – compoziţie. Din punct de vedere compoziţional, poemul conţine mai multe secvenţe în care elementele lirice epice şi dramatice se întrepătrund.

Primele versuri respectă organizarea metrică tradiţională, fiind

dispuse în strofe, şi alcătuiesc un fel de preambul oniric. Motivul căldurii, împrumutat probabil de la Caragiale (*Căldură mare*) facilitează căderea lumii într-o logoree de nestăpânit. În următoarele trei secvenţe se derulează aproape cinematografic filmul unei anchete poliţiste, prilej pentru nesfârşite şi incoerente dialoguri.

Metafora gurii care cotropeşte întreg universul face trecerea spre descrierea unui cotidian fabulos, supranaturalist prin detaliile absurde care îl compun: *„Vapoarele îşi aduceau aportul de ciumă ele zile de plictiseală /nituie, fasonate, presărate cu ceasuri pisate"*.

În ultima secvenţă, cu evidente note autoreflexive, autorul problematizează actul creaţiei (*" poem al meu scriu cu fiere şi mânie"*) şi meditează cu umor dar şi cu amărăciune asupra banalităţii vieţii: *„pe aici toate iubirile se îngraşă şi fac copii /niciun sentiment aici nelegat cu sârmă"*.

Analiză stilistică

Poemul *Adio*. *La Galaţi* este tipic pentru modul de a scrie al autorilor postmoderni. Virtuozitatea, fantezia ingenioasă sunt vizibile la toate nivelurile şi în toate compartimentele stilului.

În plan fonetic, elipsele („e di*n cons"*.; *„d-aia"*), prelungirea unor sunete (*" văă"*) sau rimele bogate şi neaşteptate (*"* co*pilă /pilă"; „*scar*ă /*spr*inţară")* exprimă indirect un anume fragmentarism al viziunii dar creează şi efecte comice, în vreme ce în plan lexical spectacolul aglomerării unor cuvinte ce aparţin unor sfere semantice incompatibile anunţă tendinţa de cuprindere a totului Expresiile argotice (*"* Pa*stele măs-sii"*), termenii neologici sau ştiinţifici (*"* bă*tălie trucată", „*ne*păsare vicioasă", „*em*isferă vidată"*), sintagmele colocviale sau vocabulele noi (*"* că *mi-ar fi plăcut* şi *mie o fufă")* se armonizează în spaţiul larg al poemului care devine un vizor spre spectacolul caragialesc al lumii, spre latura sa carnavalescă, comic-tragică.

Principala trăsătură a acestui text este însă oralitatea. La nivel morfo-sintactic ea se realizează prin propoziţii interogative şi exclamative, dialoguri, interjecţii, verbe la imperativ (*" Ce era scriu* în *declaraţie*?! *Că zicea vezi-ţi de treabă /le-am văzut io*! */Io de ce nu*?!") şi are rolul de a accentua caracterul pitoresc, aerul balcanic al universului descris de poet.

Verbozitatea ameţitoare este stârnită şi de inserturi metaforice, de epitetele îndrăzneţe (*" femei/e alunecau dulciuleioase"*), de jocurile

de cuvinte (” *far nenufar*”; „*au ştiut ce au vrut şi au vrut ce au avut*”). Triumful elocinţei reiese însă şi din folosirea arbitrară a punctuaţiei, din utilizarea inconsecventă a rimei, din enjambament şi din inegalitatea versurilor.

Receptarea critică

„Poezia lui (Florin Iaru) e un imperiu al cuvintelor. E o poezie vorbăreaţă, care nu mai tace din gură (...). Totul pare a voi la el să se spună în cuvinte; şi până la capăt (...). Poeticii tăcerii i se preferă poetica vorbirii”. (Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*) (E.C.)

EST ETICA

Titlul conţine un joc semantic: *est etica* (etica de est) exprim indirect background-ul politic al textului. Exerciţiul poetic (estetic) ar aşadar un substrat etic, direct referenţial.

Teme – motive. Sursa de inspiraţie a poemului se găseşte! cotidian. Ca şi colegii săi de generaţie, poetul este dependent de realitatea cea mai apropiată, pe care o explorează cu atenţie extremă. Însă, în *Est etica*, *banalul cotidian* reprezintă doar subtema textului, pretextul unor aluzii politice numeroase, vizibile la nivelul epicului (... *Iar la loc de onoare*/ *trona încins în halat peticit, între sule, cosoare*, / *Un cizmar genial*...”) şi la nivelul antroponimelor (Todor Jivkov, János Kádár, Honecker, Leonid Brejnev, Husák).

Florin laru are un pronunţat simţ al comicului şi al ironiei. Înfăţişând ambianţa colorată a unei pieţe în care fiecare vinde altceva doar în aparenţă, el sancţionează intransigent contextul politic predecembrist, aberaţia şi compromisul moral, infernul comunist. Raportată la o anumită perioadă, poezia devine transparentă, uşor decodabilă.

Structură – compoziţie. *Est etica* are o construcţie complexă. Autorul renunţă la convenţiile sistemului şi măsurii în favoarea lirismului narativ, anecdotic. Unitatea metrică nu mai coincide cu unitatea sintactică.

Prin enjambament textul se dilată sau se contractă, versurile dobândind dimensiuni variabile.

Rima împerecheată serveşte mai puţin realizării armoniei şi muzicalităţii, cât obţinerii unor asociaţii spectaculoase (dimineaţă rimează cu piaţă; amănuntul cu untul; nebun cu tun).

Analiza stilistică în *Est etica* ritmul poeziei este ritmul epic: cu uşurinţă, textul se desface în propoziţii şi fraze. Coerenţa sintactică este aşadar dictată de coerenţa narativă. Dispunerea în rimă a unor termeni aparţinând unor categorii gramaticale diferite (grămadă, vadă, prejos, os) şi procedeul acumulării, al succesiunii substantivelor, trădează vocaţia ludică a poetului, dar şi imensa capacitate a poeziei postmoderne de a absorbi deodată toate elementele realului („*Lângă el*, *János Kádár controla cocoşii*, *gâscanii*, *raţele*, *claponii*, *curcile grămadă*”).

Liricul poetic este un amestec de prozaisme şi expresivităţi populare (*cumătrul Jaruzelscki*), culte (*producţie*, *cetăţean*, *expusese*)

T 1 *> J> 1 J

sau orale („*Nu-l luaţi în tărbacă*”).

Sensul ironic şi comic al poeziei, depactizarea sunt generate de folosirea limbajului comun, banalizat („*succes nebun*”) şi a clişeelor specifice limbii de lemn („*lucrul bine făcut*”, „*producţie mică*”)...

Figurile insistenţei, *repetiţia* („vi*ndea carne tocată*...”, vi*ndea puieţi de mesteacăn*...”, vi*ndea pulpă*...”) şi en*umeraţia* („tr*ona încins* în *halat petecit,* în*tre sule,* co*soare*”) dinamizează textul şi îl amplifică.

Receptare critică

„La Cărtărescu, la laru, la Magdalena Ghica şi la alţii asistăm la un triumf al discursului. Poezia lor este un imperiu al cuvintelor. E o poezie vorbăreaţă, care nu mai tace din gură. Tăcerile, pauzele şi, în definitiv acea impresie că nu se spune totul, care vine de la Mallarmé şi traversează întreg modernismul, nu mai găsesc nicio preţuire la laru, incomparabil mai atras de capacitatea discursului liric de a fi deschis, programatic, contestatar, vehement şi persuasiv”.

(Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*. Voi I. *Poezia*) (E.C.)

ALEXANDRU MUŞINA

BUDILA-EXPRESS

Contextul literar. Întoarcerea către cotidianul prozaic, lirismul ce frizează biograficul, dezinhibarea la nivelul limbajului, francheţea şi directeţea comunicării, mixajul de tehnici şi materiale artistice, spontaneitatea şi ludicul, livrescul mascat sunt principalele trăsături ale poeziei lui Alexandru Muşina.

Autorul, afirmat ca poet în „Ce*naclul de luni*”*,* dar având şi reale

aptitudini de teoretician, a respins cu hotărâre eticheta de autori postmoderni, aplicată scriitorilor optzecişti, dar este considerat el însuşi unul dintre reprezentanţii acestei orientări literare.

Specificul speciei. După Mircea Cărtărescu *Budila-Express* *„ar putea constitui un bun material didactic pentru exemplificarea poeziei postmoderne”*. Textul este într-adevăr lung, autoreferenţial, imaginativ, ironic şi autoironie (corespunzând imaginii schiţate poemului optzecist de autorul *Levantului*), iar poetul dovedeşte o reală dezinvoltură în folosirea limbajelor artistice şi o preocupare constantă pentru autenticitatea imediată. În plus însă, în *Budila-Express* evenimentele biografice, situaţiile cele mai comune din existenţa cotidiană sunt transfigurate, sunt scuturate de banalitate, percepţia realului fiind atât de intensă încât viziunea poetică devine uneori aproape halucinantă. De asemenea, nu poate fi negată nici latura etică a textului, vizibilă în aluziile politice referitoare la regimul comunist.

Titlul poemului conţine o trimitere directă la o experienţă personală a autorului care a făcut naveta Braşov – întorsura Buzăului cu un tren muncitoresc pe care îl numeşte în limbaj argotic şi comic Budila-Express.

Teme – motive. Prin motivul trenului, autorul realizează o largă; panoramare a cotidianului şi recuperează în poem structurile narative imanente acestuia. Dar poetul se raportează la cotidian şi la contextul politic ca la un spectacol în care el însuşi este actor. Această implicare etică (vizibilă în utilizarea persoanei I plural) explică prezenţa în text a temei anihilării eului într-un sistem totalitar, dar şi ironia îndreptată împotriva unor tare umane ca lipsa demnităţii de sine sau compromisul politic.

Tema alienării identităţii în situaţia confruntării cu un regim opresiv se intersectează în poem cu tema condiţiei poeziei. Problematizarea actului creaţiei, ocupaţie favorită a modernilor a rămas aşadar şi una dintre preocupările optzeciştilor.

Structură – compoziţie. Regia textului este ingenioasă. Fiecare dintre cele şase secvenţe are un titlu şi fiecare titlu, prin sensul ştiinţific pe care îl actualizează sau prin aluzia psihanalitică pe care o conţine (*Senzaţie*, *Defulare*), creează un efect comic.

Poemul începe prin înregistrarea atentă (din care nu lipsesc inserturile metaforice) a semnelor ce indică degradarea morală a

individului care se lasă sedus de paradisul sistemului politic totalitar („din când în când /Câte un afiş /Multicolor ne promite Noul Ierusalim ”). Accentele sociale sunt însă concurate de semnificaţii mitice şi livreşti (poetul exilat în ţinuturile boreale repetă destinul dramatic al poetului latin Ovidiu).

Înregistrând derizoriul, detaliile sordide, banalităţile cotidiene, numind cu umor micile localităţi de munte Teliu Valley sau Flot Royal pentru a le occidentaliza. Alexandru Muşina scoate locurile şi oamenii din anonimat.

Prima secvenţă (*Introducere*) este o meditaţie, sentimentul dominant fiind acela al înstrăinării, determinat de contemplarea unei realităţi groteşti. Discursul poetic se divizează printr-un refren împrumutat din textul lui Goethe, *Elegie de la Marienbud*: *„Am pierdut totul*. *Portarii hotelurilor /-ne-au uitat, femeile fragede şi aristocrate /Ne-au uitat, hamalii din gări ne-au uitat şi liftierii”*. În a doua parte (*Senzaţie*), autorul reţine prin toate simţurile sale ecourile venite din acest univers bizar, sordid. Imaginea unei lumi artificiale este completată în *Context* şi *Defulare*, poetul întâlnindu-se cu personaje artefact, *păianjenul blond*, *ursuleţul Yoghi* şi înregistrând şi alte aspecte derizorii ale existenţei pe care încearcă să le izoleze, să le expulzeze în spaţiu! capcană al poemului sau să le filtreze cu ajutorul lucidităţii (*Filtru*). În secvenţa a cincea, stilul devine muzical, dar agresiv, satira mai virulentă, iar discursul se fragmentează ca un simptom al revoltei împotriva răului politic. În finalul poemului, prin indicele paratextual (*„photo Bild, foto Alexandru Muşina”*) şi prin folosirea limbajului fotografic, autorul evită din nou capcana linearităţii şi sancţionează în acelaşi timp cu ajutorul ironiei realitatea deplorabilă care-l înconjoară.

Analiza stilistică

Nivelul cel mai generos al poemului este cel lexico-semantic. Amestecul de termeni aparţinând unor stiluri variate (argotic, familiar, metaforic, abstract, ştiinţific), prezenţa sloganurilor politice (” *TREBUIE E NECESAR SE CERE*”), toponimele, asocierile neaşteptate de cuvinte („*activiştii şi pasiviştii comutatoarele şi prezentatoarele”)* creează impresia de joc, de amuzament cu disponibilităţile limbajului. Ingeniozitatea ludică contrastează însă cu sensul grav al ironiei.

În plan morfo-sintactic, predominanţa perfectului compus (” *am călătorit*”; *„am coborât*”; *„am leşinat*”), frecvenţa „şi”-\x*m* narativ („Şi

noi…”), a paralelismul sintactic („Şi *noi a*m *văzut bătrâni reumatici”; „*Şi *noi a*m *flanat p*e *aleile prăfoase”* etc.) precum şi introducerea unor elemente de povestire permit epicizarea discursului poetic. Absenţa sintaxei şi a punctuaţiei în unele dintre secvenţele textului, dar şi utilizarea nejustificată a majusculei sau ordonarea versurilor în grupaje, notate matematic: a, b, e, d demonstrează caracterul neconvenţional al poemului, dar exprimă şi o încercare de captare şi de imitare a diversităţii realului.

Din punct de vedere stilistic, ca şi la ceilalţi optzecişti enumerarea este procedeul favorit. Dar autorul nu renunţă definitiv nici la virtuţile profetice, revelatorii ale metaforei.

Receptarea critică

„Deriziunea, cotidianul fără strălucire, reproducerea ca şi polemică a unei realităţi care a fost silită să se transforme în propria ei parodie revin în *Budilla-Express* ca într-un jurnal al unei călătorii fără glorie, prin negativul Arcadiei idilice din utopia pastorală a vremurilor de demult: Şi noi am coborât la Hermansdorff… Am pătruns în catacombele realităţii”.

(Florin Manolescu, *Dincoace şi dincolo de T/tule*) (E.C.)

CELE SIMPLE

Titlul exprimă cu exactitate intenţia autorului de a redescoperi şi resimboliza cele mai fireşti şi mai nevinovate scene pe care le păstrează uneori memoria. În simplitatea unor gesturi (*” ne-am tolănit amândoi la soare*”; *„am vorbit*”; *„am privit*”, *„ne-am răcorit picioarele-n apă”*) pot fi însă descoperite ritualuri semnificative. Senzaţiile imprecise, emoţiile fugitive, încercate altă dată, dobândesc în poem o pregnanţă neaşteptată şi câştigă girul exemplarităţii.

Teme – motive. Tema textului este reprezentată de recuperarea unor impresii, a unor trăiri dintr-un trecut îndepărtat, imemorial. Prin trecerea de la timpul prezent folosit în descrierea de natură, la timpul trecut utilizat în evocarea poveştii de iubire şi a întâlnirii cu prietenii, poemul devine şi o meditaţie asupra scurgerii timpului.

Structură – compoziţie. Ca în pictura naivă, în *Cele simple* detaliile au un rol major, fiecare episod rememorat devenind o icoană pe sticlă, în spatele aparenţei lucrurilor (a unui tablou de natură, a unei idile sau a unei întâlniri cu prietenii) se află o ordine esenţială. Prin absenţa indicilor spaţiali şi temporali, scene banale devin

secvenţe ale unui ceremonial magic. Proiectate cu atâta precizie pe ecranul memoriei, imaginile disparate ale unui trecut nedeterminat, ale unei lumi postapocaliptice primesc un aer tainic, enigmatic şi capătă o semnificaţie nouă, surprinzătoare.

Palierul observaţiei obiective, marcat de amprenta referenţialităţii şi care se concretizează în câteva fragmente cu suflu epic („*Cândva ne-am tolănit amândoi la soare într-o poiană*"; „*Cândva am ieşit cu toţii la plajă*") este dublat de un registru al meditaţiei grave („*Cine îşi mai aduce aminte de noi* /*Şi de ce* /*Şi-ar mai aminti*"), dar şi de un plan simbolic. Scenografia poemului este simplă. Evocarea aproape realistă a unor momente din trecut şi descrierea picturală a verii sunt întrerupte de metafore şi simboluri care conferă textului un caracter parabolic („*Cine-şi va mai aminti*? *Leul roşu* /*A trecut departe pe cer Leul verde* /*A adormit lângă cale ferată*"). Gesturile cele mai anodine favorizează viziuni întunecate, terifiante sau dimpotrivă luminoase: „*Am privit* /*Printr-un ciob afumat eclipsa*. *Tu ai văzut* /*Păsări*, *fiare*, *reptile*. *Un curcubeu*".

Organizarea strofică a poeziei este diferită de organizarea conţinutului. Prin enjambament o idee este prelungită dintr-un vers în altul şi trece chiar dintr-o strofă în alta.

Analiza stilistică

La nivel lexical, se remarcă organizarea plastică a viziunii. Densitatea şi diversitatea elementelor realului, a simbolurilor vegetale şi animaliere generează bogăţia vocabularului. În acelaşi timp cromatica variată („*trunchiul pinilor era roşu, al mestecenilor negru cu alb* /*Într-o fustă albastră erai îmbrăcată*"; „*Erau ca nişte pietre* /*Rozalii*") subliniază preeminenţa vizualului asupra celorlalte simţuri.

La nivel morfo-sintactic, reluarea adverbului *cândva* exprimă caracterul vag al evenimentelor reamintite, iar schimbarea timpurilor verbale marchează opoziţia dintre prezentul fluctuant („*scurta vară de acum*") şi trecutul imobil recuperabil numai printr-un efort anamnetic şi poetic.

Din perspectivă stilistică, se observă frecvenţa enumeraţiei(„ *Despre adolescenţă*, *despre studenţie*"; „*Păsări*, *fiare*, *reptile*; „*Respirăm*, *funcţionăm*, *existăm*") care dilată discursul, şi a interogaţiilor retorice, plasate la începutul şi la sfârşitul textului a cărui structură devine astfel circulară. Metafora *leului roşu* se referă la un timp crepuscular, la

o lume ce trăieşte fiorii apocalipsei, în vreme ce *leul verde* simbolizează dimpotrivă posibilitatea renaşterii.

Receptarea critică

„Poezia lui Alexandru Muşina ca şi a celorlalţi poeţi tineri, ascunde sub aparentul ei prozaism fotografic (datorită prizei la realul imediat, la cotidian) procedee artistice extrem de sofisticate”.

(Nicolae Manolescu, *Litertura română postbelică*) (E.C.)

ROMULUS BUCUR *CÂNTECEL (DE CI BERN AUT)*

Titlul poeziei conţine o contradicţie. Lirismului inocent, incantatoriu, muzical (sugerat prin termenul cântecel) i se opune lirismul rece, calculat, rezultat al navigării pe internet (sugerat prin termenul cibernaut).

Teme – motive. Tema *Cântecelului de cibernaut* este comunicarea dintre text şi experienţa trăită, dintre operă şi viaţă, într-un uriaş hipertext.

Structură – compoziţie. Recurgerea la desenul paginii de internet pentru asigurarea fundalului textului, exprimă opţiunea autorului cibernetic pentru poemul electronic. Aluziile Ijvreşti (versurile *„eseară /<? linişte”* trimit la titlul unui volum de Virgil Mazilescu) şi autocitările („mai *lipsit* de *apărare /*ca *o frunză”)* ilustrează atracţia poetului pentru artificiu, joc, intertextualitate şi experiment (trăsături specifice generaţiei ’80). Lapidaritatea discursivă, organizarea tehnică a textului contrastează însă cu fondul său melancolic. Reflecţia, introspecţia conferă poemului un aer enigmatic, dar arată şi faptul că acesta nu şi-a pierdut capacitatea de a încifra o anumită stare interioară.

Receptare critică

„Vocea intră, în orice caz, în formula poetică a generaţiei: cruzime şi sentimentalitate, stil parodic, memorie culturală, mefienţă faţă de retorică şi, în genere, faţă de sublimităţile poeziei, orgoliu de tânăr barbar şi moliciune, rafinament de om de carte, acuitate pentru planul derizoriu şi o poetică, încă obscură dar sesizabilă, a derizoriului din existenţă”.

(Eugen Simion, *Scriitori români de azi*) (E.C.)

TEATRUL

COMEDIA

Este o specie a genului dramatic cu un subiect şi un conflict care

satirizează realităţi sociale, tipuri umane sau care prezintă situaţii amuzante, având un deznodământ fericit şi un sens moralizator.

Caracteristici:

În comedie, elementul central este reprezentat de categoria estetică a comicului. Resursele comicului se găsesc în acţiunile, limbajul, numele sau gesturile personajelor

Tipologie:

— Comedia de caracter (Barbu Şt. Delavrancea – *Hagi Tudose*);

— Comedia de moravuri (Ion Luca Caragiale – *O scrisoare pierdută*).

— Comedia de limbaj;

— Comedia de intrigă.

Ion Luca Caragiale sintetizează toate tendinţele comediei româneşti, într-o manieră originală.

ION LUCA CARAGIALE

O SCRISOARE PIERDUTĂ

Context literar. Ion Luca Caragiale este un dramaturg realist şi clasic deopotrivă. Atenţia acordată artei scenice şi dialogului, unitatea caracterologică a personajelor sifnt de esenţă clasică, în timp ce tipologiile create, observarea directă, lucidă a societăţii româneşti, ironizarea vieţii constituţionale şi a moravurilor administrative sunt de factură realistă.

Ignoranţa agresivă, ipocrizia, automatismele de gândire şi exprimare, teatralismul şi impostura eroilor, degringolada morală creează iluzia vieţii, dar funcţionează totodată şi ca date general-umane, nu numai ca aspecte specifice ale unui anumit moment istoric sau social.

Specificul speciei. *O scrisoare pierdută* se poate situa printre comediile de *moravuri* (interesul autorului îndreptându-se spre modul de viaţă al unei epoci), printre comediile de *situaţie* (intriga fiind generată de pierderea şi găsirea unei scrisori), dar şi printre comediile de *limbai* sau *caracter* (comportamentul şi maniera de a se exprima a personajelor fiind mobiluri fundamentale ale comicului).

Semnificaţia titlului. În comediile, schiţele şi momentele lui Caragiale există o inflaţie de scrisori a căror largă circulaţie şi distribuţie explică importanţa acordată de autor acestei izotopii.

În *o scrisoare pierdută* biletul de dragoste trimis de Tipătescu

Zoei este un adevărat personaj. Scrisoarea devine un obiect însufleţit ce trece din mână în mână, generând şi întreţinând intriga, contribuind la menţinerea tensiunii dramatice şi stimulând curiozitatea spectacolului.

Prin dispariţiile repetate şi eforturile personajelor de a o recupera, ea se transformă în sursă importantă a comicului.

Document politic şi instrument de şantaj pentru Caţavencu, probă compromiţătoare pentru Tipătescu şi Zoe, o simplă plastografie în viziunea lui Trahanache, scrisoarea este pierdută, uitată şi găsită, dinamizând întreaga piesă.

Dar numărul misivelor în această comedie creşte spectaculos (Trahanache citează din *scrisoarea* fiului său şi recită cu extremă şi suspectă precizie *biletul de amor* trimis de prefect nevestei sale, Farfuridi şi Brânzovenescu trimit o *telegramă* la centru, Dandanache a ajuns candidat pentru că a folosit tot un *bilet*, conducerea politică de la Bucureşti trimite o *telegramă* politicienilor din provincie…). Scrisoarea provoacă toate răsturnările de situaţie, ea determină ritmul accelerat al evenimentelor, constituind un *instrument tipic* în *împrejurări tipice*.

Subiectul

Actul I. În capitala unui judeţ de munte, în apropierea alegerilor pentru Camera Deputaţilor, organizaţia locală a partidului de guvernământ se confruntă cu problema stabilirii candidatului pe care îl va susţine. Zaharia Trahanache, bărbatul coanei Joiţica, prezidentul Comitetului permanent, al Comitetului electoral, al Comitetului şcolar, al Comiţiului agricol şi al altor „*comitete şi comiţii*” nu are ambiţii personale şi îl va sprijini probabil pe Tache Farfuridi, unul dintre liderii partidului. Planurile administraţiei sunt însă tulburate de dispariţia unei scrisori de amor, adresate de prefect amantei sale Zoe, scrisoare ce se găseşte în mâinile lui Caţavencu.

În actul I Zoe şi Trahanache sunt anunţaţi de existenţa textului compromiţător şi avertizaţi că în lipsa susţinerii electorale, el va fi publicat. Trahanache răspunde invitaţiei lui Caţavencu şi-l vizitează, dar iese indignat din redacţie, convins că scrisoarea nu este autentică. El îl înştiinţează şi pe Tipătescu despre mişcările opoziţiei. Zoe, la rândul ei, încercând să-şi păstreze intactă onoarea, îi cere amantului să-l sprijine pe Caţavencu. Câteva rânduri cu un conţinut intim pot oricând să spulbere armonia conjugală a uneia dintre familiile de vază

ale urbei.

Traseul sinuos al scrisorii este în sfârşit descoperit. Un musafir neaşteptat şi turmentat mărturiseşte că a găsit întâmplător proba incriminatorie, dând în felul acesta un impuls decisiv acţiunii. Biletul de amor îi este însă furat de Caţavencu şi aruncat în competiţia electorală, cursa pentru câştigarea alegerilor devenind o cursă pentru anihilarea contracandidatului prin şantaj.

Actul se încheie în plină tensiune, echilibrul între forţe părând a se fi restabilit pentru că Trahanache descoperă impostura lui Caţavencu (poliţele falsificate).

Actul II. în actul al doilea, încercările lui Pristanda de a găsi scrisoarea eşuează şi prefectul decide în mod arbitrar arestarea lui Caţavencu şi închiderea lui. Partizanii guvernamentali (Farfuridi şi Brânzovenescu), îngrijoraţi de tensiunea din partid, îşi bănuiesc aliaţii de trădare şi trimit „o anonimă" la Bucureşti, denunţându-i. Atmosfera rămâne totuşi încordată pentru că organizaţia locală primeşte o depeşă de la centru prin care i se impune alegerea unui nou candidat.

Aşadar, conflictul se relansează şi se amplifică, sarabanda combinaţiilor şi maşinaţiilor politice mergând mai departe.

Actul III. În actul al treilea, acţiunea nu mai are ritmul rapid de până acum. Politicienii îşi formulează punctele de vedere la tribună. Caţavencu îşi prezintă atitudinea vizavi de dezvoltarea industriei, iar Farfuridi se pronunţă asupra revizuirii constituţiei.

Discursurile sunt însă confuze, incoerente sau se pierd în digresiuni. Actul se încheie în plină agitaţie. Trahanache face propunerea candidaturii lui Agamemnon Dandanache, ştirea provocând nemulţumirea şi încăierarea alegătorilor.

Actul IV. în finalul comediei, Cetăţeanul turmentat, *„fost împărţitor la poştie"*, ca un *deus ex machina* al acestei lumi, restituie scrisoarea *„andrisantulut"*, corectându-i traseul imprevizibil şi readucând armonia în micul oraş. Agamemnon Dandanache câştigă. după cum era de aşteptat, alegerile. Mai mult, el a ajuns să fie propus candidat, utilizând acelaşi instrument al şantajului, un bilet de amor, găsit în buzunarul unui becher, *„om însemnat"*, bilet pe care-l păstrează cu sfinţenie ca să îl mai întrebuinţeze la nevoie.

Caţavencu prezidează banchetul în cinstea lui Dandanache şi conduce manifestaţia organizată pentru sărbătorirea acestuia, sperând

astfel să reintre în posesia poliţelor contrafăcute.

Caracterizarea personajelor. Modalităţi de caracterizare

Zoe. Sigură de sine, distinsă, manierată, dar şi temătoare, frivolă şi egoistă, Zoe, eroina din *o scrisoare pierdută*, a fost considerată de critica literară *„doamna de fier a judeţului”*, *„tirana de provincie”*, dar şi *„cochetă”*, *„domina bona”* (duioasă şi blândă). Ambiţioasă (doreşte ca Tipătescu să-şi păstreze funcţia), autoritară şi voluntară, stăpânind foarte bine comportamentul teatral (leşină ca să-i dovedească soţului nevinovăţia), ea este personajul feminin cel mai complex din comediile caragialiene.

Ştefan Tipătescu. Impulsiv (îl arestează pe Caţavencu), patetic (în faţa Zoei), duplicitar (îl înşală pe Zaharia Trahanache, cel caţ; ei acordă deplină încredere), diplomat (în discuţie cu adversarul politic Nae Caţavencu), prefectul judeţului nu se individualizează prin ticuri verbale sau printr-un comportament stereotip ca al celorlalte personaje. El scapă viziunii caricaturale a autorului, dar nu şi dispreţului manifestat de Pristanda care-l caracterizează: *„De-o pildă, conul Fănică*: *moşia*, *moşie*, *foncţia*, *foncţie*, *coana Joiţica*, *coana Joiţica*, *trai neneaco cu banii lui Trahanache”*. În piesă, Tipătescu constituie una din laturile unui triunghi conjugal, alături de Zoe şi Trahanache. reprezentând tipul donjuanului.

Zaharia Trahanache. Zaharia Trahanache, personaj placid, senin, definibil prin automatismul verbal („*aveţi puţintică răbdare”)* şi prin nume (trahanaua este o cocă moale), face parte din familia încornoraţilor. Prezidentul atâtor „co*mitete şi comiţii”,* naiv şi credul, dovedeşte totuşi capacitatea de a dejuca planurile adversarilor (găseşte poliţele falsificate). Bun diplomat, orientându-se în viaţă şi în politică după principiile fiului său de la facultate („un*de nu e moral acolo e corupţie”*), se transformă la nevoie într-un maestru al şantajului (ameninţând cu deconspirarea „pl*astografului”*).

Nae Caţavencu. Nae Caţavencu, avocat, patron de ziar, plastograf şi intrigant, cinic şi capabil de şantaj, impostor abil, are un rol important în intriga piesei, deşi apare abia în actul al II-lea. Lipsit de demnitate şi moralitate, încearcă să obţină succesul în alegeri prin tranzacţie şi compromis. Caţavencu îşi ascunde necinstea sub învelişul unei aşa-zise lupte de principii, dar când înşelătoria îi este descoperită devine pocăit, renunţând la patriotism şi la ideile sale politice.

Discursul electoral demonstrează demagogia personajului, acesta afişând o emoţie pe care nu o simte. Prestaţia lui la tribună vulgarizează schema modelului oratoric. Intonaţia emfatică, mimica sentimentală, gestul solemn fac parte dintr-o strategie ce urmăreşte manipularea alegătorilor.

Farfuridi şi Brânzovenescu. Farfuridi, avocat, membru al partidului de guvernământ, conservator şi suspicios (se teme de *„trădare”*), este un personaj ce ascunde o incultură agresivă, ridicolă, dar solemnă. Discursul său electoral se blochează în agramatisme şi automatisme verbale, trădând mărginirea intelectuală şi incompetenţa oratorică: „să *se* r*evizuiască primesc,* da*r* a*tunci* s*ă* n*u se schimbe nimica”.*

Brânzovenescu reprezintă copia ştearsă a prietenului şi aliatului său politic, mişcându-se, vorbind şi chiar gândind în acelaşi timp cu acesta. Numele celor două personaje trimit la tema gastronomică, contrastând puternic cu pretenţiile lor politice.

Ghiţă Pristanda. Îndeplineşte rolul subordonatului, al servitorului umil şi al *raisonneur*-ul*ui*. Duplicitar chiar prin numele său, inspirat de mişcările când la stânga, când la dreapta ale unui dans popular, eroul execută cu operativitate ordine venite din mai multe părţi, dar, o dată ce a rămas singur pe scenă, îşi sancţionează stăpânii şi-i condamnă.

Filosofia sa de viaţă, închegată în jurul vorbelor nevestei, ne sugerează cameleonismul personajului (*„Ghiţă, Ghiţă pupă-l în bot şi papă-i tot”*), în viziunea criticii literare el fiind *„marele pişicher”*, maestru al artei prefăcătoriei.

Agamemnon Dandanache. Peltic, amnezic, ramolit, *„mai prost* e *Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu”*, Agamemnon Dandanache are totuşi ambiţia menţinerii continuităţii la putere (*„eu care de la 4 cu familia mea”*). Caracterizat prin onomastică (numele mitic Agamemnon opunându-se numelui caraghios Dandanache), incoeren şi confuz în exprimare, el dovedeşte însă o mare abilitate în atingere planurilor politice, folosindu-se tot de şantaj. De aceea, chiar dacă est senil, aparţine tipului politicianului, ca şi Farfuridi şi Caţavencu.

Cetăţeanul turmentat. Personaj stilizat, martor al actelor de şantaj şi al compromisurilor politice ale celorlalţi, Cetăţeanul turmentat influenţează intriga (găsind scrisoarea şi restituind-o în

final). *„Fost funcţionar la poştie”*, devenit *„negustor şi apropietar”*, a câştigat drepturi electorale pe care nu ştie cum să le folosească (*„eu cu cine votez”*).

A fost considerat de critica literară tipul cetăţeanului fără opinie politică, onest şi beţiv, lipsit de vanitate, simbolizând confuzia alegătorilor, incapabili de luarea unei decizii, dar şi un personaj şiret, calculat, cu momente de luciditate (se împotriveşte să lupte contra guvernului; câteodată este ironic: *„O scrisoare, domnule Nae. Nu mai mergem la o ţuică?”*).

Structural şi compoziţional, *O scrisoare pierdută* este o piesă complexă. Caragiale foloseşte procedee specifice textului clasic pe care le amplifică şi le modernizează. Astfel, autorul face apel la încurcătură şi echivoc (determinate de pierderea biletului), la coincidenţă (Dandanache utilizează acelaşi instrument de şantaj ca acela la care recurge Caţavencu) şi qui-pro-quo (confuzia pe care o face Dandanache între Tipătescu şi Trahanache). El întrebuinţează de asemenea tehnici inovatoare şi are intuiţii remarcabile. Amână aducerea în scenă a unor personaje (Caţavencu apare abia în actul al doilea), construieşte o intrigă circulară (deznodământul marchează revenirea la situaţia iniţială) şi menţine tensiunea dramatică la sfârşitul fiecărui act prin introducerea unui element surpriză (descoperirea poliţelor falsificate, sosirea unei depeşe de la Bucureşti...).

Cu ajutorul indicaţiilor scenice, prin parodie, satiră şi caricatură, Caragiale a perfecţionat şi formele şi procedeele comicului.

Comicul de moravuri rezultă în această comedie din ridiculizarea pozei sociale şi morale a personajelor ori din descrierea imposturii politice.

Comicul de situaţie este provocat de jocul pierderii şi găsirii scrisorii.

Comicul de caractere este generat de o anumită dominantă comportamentală sau temperamentală a eroilor (Pristanda este servil, Caţavencu – demagog).

Comicul de nume se obţine prin *sonoritatea stridentă* a onomasticii (radicalul „caţa” din Caţavencu indică agresivitatea politicianului obscur), prin con*ţinutul* e*i noţional (*Dandanache trimite la ideea de poznă, la „dandana”, Trahanache la trahana – cocă moale)

sau prin contrast (Agamemnon nu se potriveşte cu Dandanache).

Comicul de limbaj se realizează prin *ticurile verbale* ale personajelor (Trahanache rosteşte obsedant: „*ai puţintică răbdare*", Pristanda: „*curat murdar*", Cetăţeanul turmentat: „eu *cu cine votez*"); prin defectele de pronunţie, ritm, articulaţie sau prin rostirea greşită a unor cuvinte din pricina ignoranţei, snobismului, imbecilităţii. Asocierea limbajului de mahala („Ch*estie de treabă,* on*orabile*", dar *averi* de *clopotniţă,* st*imabile*") cu stilul oratoric, grandilocvent produce efecte comice.

Pronunţarea defectuoasă a unor neologisme („*catrindală*" ...*cioclopedică*", „*bampir*"), hipercorectitudinea („*a divorţa*", *leribel*"), anacolutul („Da*că* E*uropa*... să *fie* cu *ochii aţintiţi asupra noastră,* da*că mă pot pronunţa*"), oximoronul („12 t*recute fix*"), falsa legătură semantică (... *remuneraţie*"), folosirea improprie a unor termeni („capi*talişti*" *pe*ntru locuitori ai capitalei) sunt exemple care evidenţiază efortul eroilor de a se exprima elegant, căzând de fapt în ridicol şi teatralitate.

Receptare critică

Exegeza caragialiană a fost uneori defăimătoare şi deformatoare, unii critici literari contestând vitalitatea şi actualitatea comediilor. Ei i-au reproşat autorului lipsa de ideal social sau l-au acuzat de imoralitate. Aceste analize trunchiate, simplificatoare şi nedrepte au fost însă treptat corectate, opera dramaturgului impunându-se prin originalitate şi complexitate.

Garabet Ibrăileanu a realizat o descriere a numelor proprii din piesele lui Caragiale, identificând unitatea dintre nume şi personaj, observând aluzia culinară din numele lui Farfuridi şi Brânzovenescu sau diminutivul comic Agamiţă.

Pompiliu Constantinescu a alcătuit o listă de tipuri caragialiene (Pristanda – micul funcţionar, Trahanache – încornoratul, Caţavencu demagogul, Tipătescu – donjuanul, Zoe – cocheta).

Ion Constantinescu a demonstrat modernitatea comediilor.

descoperind la Caragiale scheme şi tipuri dramatice, prezente mai târziu în teatrul absurdului (omul rară calităţi, personajul discontinuu).

Florin Manolescu a argumentat profunzimea pieselor şi a urmărit distribuţia inteligentă a punctelor culminante.

Paul Zarifopol a remarcat armonia şi nevinovăţia lumii caragialiene, râsul voios şi absenţa răului, în vreme ce Mircea Iorgulescu a identificat trăncăneala şi prefăcătoria ca elemente invariabile ale operei dramatice.

Edgar Papu a găsit o dimsnsiune simbolică, profundă a scrisului lui Caragiale. apropiind *o scrisoare pierdută* de *Iliada*. iar Mircea Tomuş a stabilit asemănările şi deosebirile dintre comedii, având în vedere evoluţia de la *o noapte furtunoasă* la *o scrisoare pierdută*

Fragment semnificativ comentat

„*... Şi nu te mai tulbura, neică, pentru fitece mişelie. Nu vezi tu cum e lumea noastră? într-o soţietate fără moral şi fără prinţip, nu merge s-o iei cu iuţeală, trebuie să ai puţintică răbdare...*”

Replica îi aparţine lui Zaharia Trahanache şi este una definitorie pentru felul de a reacţiona al personajului. Cu blândeţe paternă, Trahanache îl consiliază pe „iu*te/e*” Tipătescu, recomandându-i răbdare. Apropierea dintre cei doi e vădită de apelativul familiar pe care îl foloseşte Trahanache”, neic*ă”, d*ar şi de tonul de moralizare îngăduitoare al întregului discurs, al cărui retorism n-are nimic ostentativ, dimpotrivă, aminteşte de intonaţia calmă a alinărilor: „mu *vezi tu...*”. Desigur, scena aceasta în care soţul încornorat îl linişteşte duios pe amant, este de un comic intens; situaţia în sine este, de altfel, una frecvent utilizată în comedii. Dincolo de intenţia comică însă, replica lui Trahanache este şi una „serioasă”, revelatoare pentru filosofia şi felul de a fi al acestuia.

Acea „*puţintică răbdare*” pe care o reclamă mereu personajul nu este numai un tic verbal care ar traduce starea de încetineală, reacţiile somnolente ale lui Zaharia Trahanache. Răbdarea este, în concepţia sa, sinonimă cu diplomaţia; ea rămâne aşadar o strategie eficientă de a acţiona asupra evenimentelor şi asupra celorlalţi. Sub aparenţa sa bonomă şi naivă, Trahanache e în fond un şiret, singurul care înţelege că lumea e una pe dos, fără morală şi fără principii, că lupta cu ea trebuie atent calculată. Toate acestea vor fi de altfel confirmate de acţiunea piesei: Trahanache e singurul care găseşte, şi încă foarte repede, mijlocul de a-l anihila pe Caţavencu.

Trăsăturile formale ale discursului pun în evidenţă, pe de o parte, oralitatea acestuia (exprimarea neglijentă, neprotocolară) şi, pe de alta, mărcile personale ale vorbirii ce individualizează în piesă pe

fiecare dintre personaje: la Trahanache, rostirea uşor deformată a cuvintelor subliniază aparenţa de infantilism: *„soţietate”*, *prinţip”*. (*E.C.*)

O NOAPTE FURTUNOASA

Semnificaţia titlului. Nu întâmplător autorul şi-a numit piesa o *noapte furtunoasă* şi a subintitulat-o *„farsă”*. El a mizat, înainte de toate, pe răsturnările de situaţie, pe jocul confuziilor şi pe hazardul întâmplării. Un număr de casă, bătut invers pe zid, provoacă o serie de încurcături şi erori, noaptea în care se desfăşoară acţiunea, devenind una cu adevărat *„furtunoasă”*. Dar ea este în egală măsură şi „amoroasă”: Jupân Dumitrache îşi afirmă cu tărie *„onoarea de familist”*, nebăgând de seamă adulterul ce se consumă sub ochii săi. Rică Venturiano speră să-şi joace rolul de Don Juan pe lângă Ziţa, dar fără voie îl exersează mai întâi în faţa Vetei; Chiriac îşi bănuieşte amanta de infidelitate…

Subiectul

Actul I. La începutul comediei, în prim plan se află tema politică. Jupân Dumitrache, cherestegiu şi căpitan în garda civică, şi Nae Ipingescu, ipistat, citesc şi comentează cu înflăcărare ultimele ştiri, entuziasmându-se în faţa unui articol semnat de un tânăr publicist, Rică Venturiano. care susţine „sufragiul universal” şi forma de stat republicană.

Lectura textului – confuz, de altminteri, din pricina topicii şi sintaxei arbitrare –, le provoacă emoţii intense celor doi amici, dar demonstrează şi incapacitatea lor de înţelegere ce contrastează izbitor cu încrederea pe care o au în flerul lor politic.

Ziarul este totuşi abandonat pentru o problemă mai arzătoare, care ar putea clătina *„onoarea de familist”* a lui Dumitrache. Jupânul îi mărturiseşte confidentului său cum el, Veta şi Ziţa au fost urmăriţi la Iunion de un *„bagabont”*, *„un coate-goale”*. Se conturează, astfel, intriga principală a textului (Jupân Dumitrache îl suspectează pe Rică Venturiano), dublată şi amplificată curând de o intrigă subsidiară (Chiriac o suspectează pe Veta).

Grija exagerată a lui Titircă-Inimă rea pentru căsnicia sa îl face să se înscrie pe o pistă falsă, în timp ce adulterul continuă nestânjenit lângă el. Gelozia sa, dar şi gelozia extraconjugală a lui Chiriac – simulând suferinţa extremă ce-l poate duce la sinucidere –, reprezintă

mobiluri importante ale acţiunii, dar şi ale comicului.

Actul II. Naivitatea lui Dumitrache, dar şi un element neprevăzut (numărul greşit bătut de hangiu) explică în continuare dezvoltarea conflictului. Venturiano ajunge din greşeală în camera Vetei şi crezându-se în faţa Ziţei îi declară, în formule stereotipe agramaticale şi sentenţioase, amorul. Eroina intuieşte încurcătura şi cere tânărului curtezan să se salveze fugind. Fuga, urmărirea şi, în sfârşit, deconspirarea identităţii *„bagabondului"* alcătuiesc un angrenaj de situaţii comice specifice farsei.

Deznodământul sentimental (Ziţa şi Rică se căsătoresc sub patronajul lui Jupân Dumitrache) este caricatural. Înfruntările au fost fără urmări şi fără dramatism. Bănuielile cherestegiului nu s-au domolit (el devine din nou suspicios când găseşte o cravată în patul nevestei), dar presupunerile lui nu se îndreaptă nici acum în direcţia corectă (se linişteşte când află că „legătura de gât" îi aparţine lui Chiriac). Piesa revine la situaţia iniţială.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Jupân Dumitrache, cherestegiu, proprietar şi căpitan în garda civică, omologul lui Zaharia Trahanache din *o scrisoare pierdută*, este un personaj orgolios şi naiv în acelaşi timp, care-şi face un merit din *„onoarea sa de familist"*, dar care este încornorat chiar sub propriul acoperiş.

Negustorul se îngrijeşte de soarta membrilor familiei sale, are pretenţii de *pater familiae*, vrea să-l însoare pe Chiriac şi *„să-l ia tovarăş în parte"*, să-l educe pe Spiridon, o divorţează pe Ziţa, o sfătuieşte ca un frate, o păzeşte pe Veta şi are faţă de ea o atitudine paternalistă, autoritară şi protectoare.

Stăpâneşte şi întrebuinţează vocabularul de mahala (*„papugiul după noi..."*, *„coate-goale după noi"*, *„maţe fripte după noi"*), dar poate mima şi eleganţa şi buna educaţie: *„Mă rog, onorabile, eu îmi cer iertare, ştiţi că poate adineaori, cum ţin eu la... poate v-am adus un afront"*.

Rică Venturiano, arhivar, student în drept şi publicist, colaborator la „*Vocea Patriotului Naţionale*" aventurier, un vântură-lume (după cum indică radicalul numelui său), fante cuceritor, este un Caţavencu în devenire.

Poate să simuleze emoţia şi patriotismul, vorbeşte şi scrie amestecând registrele limbii, termenii colocviali – cu expresiile

aforistice, pleonasmele şi nonsensurile. Declaraţia de dragoste făcută Ziţei se constituie dintr-o aglomerare de clişee, prin care autorul parodiază lirica erotică facilă: *„Angel radios, de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul raţiunii.* [...] *Eşti un crin plin de candoare, eşti o fragedă zambilă/ Eşti o roză parfumată, eşti o tânără lalea!”*

Ziţa, cumnata lui Jupân Dumitrache, este o prezenţă delicată, dar sigură de sine, cu aere distinse şi maniere de înaltă societate, formate *„trei ani la pension”*. Fiică a mahalalei, ea are câteodată, accese de frivolitate: *„Mitocane, pastramagiule”*, *„Fir-ar a dracului de viaţă ş-afurisită”*. Filosofia ei existenţială este practică şi vitalistă: *„nu sunt văduvă, sunt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine, acum mi-e timpul...”*

Veta are o structură sufletească schematică, nume de mahala, este sentimentală (ar vrea să moară din dragoste) şi anxioasă (se sperie când Chiriac ameninţă că se sinucide).

Chiriac, omul de încredere al lui Jupân Dumitrache, se caracterizează printr-un temperament dramatic, e bântuit de gelozie, îşi pierde uşor controlul (vrea să se omoare), dar este în acelaşi timp şiret („Las*ă jupâne,* mă *ştii* că *consimt* la *onoarea* dumitale de *familist”*).

Ipingescu, tipul *raisonneur-ului* şi al confidentului, se individualizează prin ticul verbal (*rezon*) şi prin onomastică (Ipingescu vine de la ipingea). Pare să intuiască adevărata natură a relaţiilor dintre Veta şi Chiriac, însă rămâne doar un observator neutru.

Structură – compoziţie. Piesa se compune din două acte, cu o distribuţie egală a momentelor de tensiune. Intruziunile narative (Ziţa povesteşte întâlnirea cu Ghiţă Ţircădău, fostul soţ), monologul şi aparteul (Spiridon, rămas singur îşi caracterizează stăpânul) lărgesc scena comediei.

Încurcătura (Venturiano poposeşte în camera Vetei), deznodământul abrupt (căsătoria), *qui-pro-quo*-ul (Rică o ia pe Veta drept Ziţa) determină comicul de situaţie, iar ticurile verbale (*rezon*), agramatismul, limbajul pleonastic, incoerent şi bombastic al lui Rică Venturiano, barbarismele din vocabularul Ziţei (*pertujur*, *pamp/ezir*) conturează comicul de limbaj.

Vizibilă este în *o noapte furtunoasă* şi intenţia realizării unor caractere tipice (Jupân Dumitrache aparţine clasei încornoraţilor,

Ipingescu este cetăţeanul şi funcţionarul, Rică Venturiano – primul amorez şi politicianul demagog).

Receptare critică

„Caracterele lui Caragiale sunt minimale. În *o noapte furtunoasă*. jupân Dumitrache e un mahalagiu fioros de moral, ţinând la onoarea lui de familist, propriu-zis credul, mai mult brutal decât vigilent şi deci inevitabil „*cocu*”. Nae Ipingescu, ipistatul, amicul său, e un devotat redus la minte, întunecat de onestă stupiditate. Chiriac, întinătorul onoarei conjugale a stăpânului, e şters. Rică Venturiano nu-i decât un pretext de umor verbal. Restul inexistent”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

Fragment semnificativ comentat

„Ri*că (*în*torcându-se în genunchi spre partea unde a fugit ea)*: „*Angel radios!* precum *am* avut *onoarea a* vă *comunica* în *precedenta mea epistolă,* de *când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul raţiunii;* da*!* sunt *nebun*...”

Veta: *Nebun*! (*strigând*) *Săriţi*, *Chiriac*! *Spiridoane*!

Rică: *Nu striga*, *madam* (*se târăşte un pas în genunchi*) *fii*

328

mizericordioasă! *Sunt nebun de amor*;...”

Luând-o pe Veta drept Ziţa. Rică-i adresează primei declaraţia de iubire, pregătită pentru cea de-a doua. Gesturile ostentative, prezenţa clişeelor amorului, apelativul comic (” *angel radios*”), amestecarea unor registre lingvistice diferite (cel oficial: „*am avut onoarea a vă comunica*” şi cel colocvial: „*sunt nebun*”), pleonasmul („în*tâiaşi dată pentru prima oară”*), topica întâmplătoare, barbarismul (” mizer*icordioasă”)* transformă acest fragment într-o parodie. Comicul rezultă însă şi din înflăcărarea lui Rică, el contrariind-o pe Veta, care-l crede hoţ şi strigă după ajutor. (E.C.)

CONU LEONIDA FAŢĂ CU RE ACŢIUNE A

Semnificaţia titlului. În manieră parodică şi comică autorul sintetizează încă din titlu conflictul piesei. Apelativul familiar „*conu*” sugerează, de la început, ridicolul personajului împătimit după teoria politică, dar paralizat de orice formă de punere a ei în practică.

Subiectul

În această farsă, intriga sumară se declanşează târziu (spre

mijlocul piesei) şi se rezolvă rapid.

Leonida şi Efimiţa, doi pensionari, discută politică, bătrânul comunicându-i autoritar consoartei teoriile sale despre revoluţie şi republică. Mentalul personajului este deformat de tot felul de informaţii nebuloase, alese din ziarele pe care le citeşte cu scrupulozitate. Leonida îşi aminteşte de revoluţia de la 11 februarie 1866, evocă entuziasmat scrisoarea *„de patru vorbe"* a lui *Galibardi* şi construieşte imaginea utopică a unei republici în care cetăţenii primesc pe lângă pensie şi lefuri bune, toate în baza unei *„legi de murături"*.

Sedusă de limbuţia soţului care confundă principatele cu republica, popa cu papa, prezentul cu trecutul, documentul cu ficţiunea, dar mimează foarte bine verva şi competenţa unui politician, Efimiţa adoarme şi se trezeşte speriată, luând drept revoluţie gălăgia făcută p străzi de nişte cheflii. Deşteptat la rândul lui din somn, Leonida linişteşte, explicându-i procesul complicat al alienării umane, produs" de ipohondrie.

Niciun moment el nu se gândeşte să verifice afară sursa zgomotelo suspecte, nu se raportează la realitate, ci la cunoştinţele sale teoretice.

Trezit pentru a doua oară, eroul caută cu înfrigurare un răspuns în presă: „*Unde mi-e gazeta*? *Trebuie să spuie la ultimele ştiri*". Gazeta e sfântă, ea îi conduce viaţa şi tot ce ştie, ştie din gazetă; memoria lui, dar şi existenţa sa întreagă se organizează după informaţiile confirmate de gazetă.

Numai aşa se justifică greşeala de auz, qui-pro-quo-ul auditiv.

Manipulat de ziare, Leonida îşi manipulează consoarta. împuşcăturile lui Ipingescu, gălăgia unor petrecăreţi sunt considerate semne ale revoluţiei şi cei doi îşi fac în miezul nopţii bagajele, hotărâţi să se salveze, plecând la Ploieşti, în fieful republicanilor.

Conflictul se lămureşte însă, apariţia Saftei pune capăt confuziei, dovedind ilegitimitatea spaimei personajelor, dar şi imensa şi ridicola lor capacitate de automistificare.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Conu' Leonida. Fost funcţionar la stat, pensionar alienat care crede doar în abstracţiuni (în cuvântul tipărit, nu în realitatea concretă), republican şi politician de ocazie, aprig comentator al

politicii interne şi externe, admirator ramolit al lui Garibaldi, Conu' Leonida este un personaj clasic, monocord, dar care poate fi reprezentativ (pentru că la nivelul oamenilor mărunţi se face istorie).

Jongler şi sclav al teoriei, el se caracterizează prin incapacitatea de a acţiona, printr-o percepţie greşită asupra realităţii şi asupra propriei persoane, dar şi prin absenţa ridicolului.

Efimiţa, cea de-a doua nevastă a lui Leonida, docilă şi naivă, dar gata să-şi desăvârşească educaţia politică, prezintă ca personaj un anume deficit tipologic, dar joacă un rol important în piesă. Ea stimulează prin întrebări bine puse („*Adică cum*? *Zău*? *Ce spui soro9*") pofta de sporovăială a lui Leonida şi justifică – speriindu-se fără motiv –, emergenţa intrigii.

Structură – compoziţie. În *Conu' Leonida faţă cu reacţiunea*, în pofida dimensiunilor reduse ale piesei (un singur act), construită pe simpla opoziţie aparenţă/realitate, procedeele tehnice sunt multiple şi variate.

Didascaliile substanţiale şi suculente indică tonul, variaţia gesticii şi unele date psihologice ale eroilor, stereotipia numelor ascunde implicit ideea uniformităţii caracterelor (cea de-a doua soţie a lui Leonida se numeşte Miţu, ca şi prima), iar prezenţa unui personaj episodic, periferic clarifică intriga (Safta le dă de înţeles celor doi bătrâni că s-au înşelat).

Caragiale are intuiţia modernă a intertextualităţii („*Zgomotele care o înspăimântaseră pe Efimiţa şi mai apoi pe Leonida* „sunt produse de nimeni altul decât Nae Ipingescu – eroul din *o noapte furtunoasă*), utilizează strategia inadecvării (discuţia despre revoluţie se desfăşoară într-un cadru prea intim pentru această temă) şi face apel la resursele de bază ale comicului.

Comicul de situaţie (strângerea catrafuselor şi baricadarea uşii), dar mai ales comicul de limbaj (Leonida spune „*legea de murături*" în loc de „moratoriu", „*geantă latină*" în loc de „gintă latină", foloseşte barbarisme: „*nu te importa*"), dovedesc discrepanţa dintre pretenţie şi adevăr şi pun în evidenţă contrastul dintre ceea ce cred protagoniştii despre ei înşişi şi ceea ce sunt de fapt.

Receptare critică

„Or din punct de vedere tehnic, în raport cu toţi contemporanii sau cu precursorii săi şi mai ales în raport cu Alecsandri, care reduce

comicul la un sistem de opoziţii exagerate vechi/nou, bătrâni/tineri, orăşeni/provinciali sau la supralicitarea vorbirii străinilor, Caragiale realizează piesele cele mai complexe, punând numărul cel mai mare de probleme dramaturgice, strălucit rezolvate şi reuşind să concilieze pretenţiile publicului larg cu rigorile impuse de convenţionalismul teatral”.

(Florin Manolescu, *Jocuri cu mai multe strategii*) (E.C.)

DRAMA

Este o specie a genului dramatic care combină elemente tragice şi comice, reprezentând o acţiune violentă sau dureroasă şi creând impresia vieţii.

Caracteristici:

În dramă, subiectele sunt grave, scenele – tari, caracterele puternice, deznodământul nefericit.

Tipologie:

— Drama romantică (B.P. Haşdeu – *Răzvan şi Vidra*):

— Drama de idei (Camil Petrescu – *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Act Veneţian*);

— Drama expresionistă (Lucian Blaga – *Meşterul Manole*).

BOGDAN PETRICEÂCU HAŞDEU *RĂZVAN ŞI VIDRA*

Contextul. *Răzvan şi Vidra* este o dramă istorică în versuri, apărută în 1867, care are la bază evenimente istorice reale. Sursele ei de inspiraţie sunt cronicile Moldovei. Un studiu al lui Nicolae Bălcescu şi unul al lui Nicolae Iorga atestă veridicitatea istorică a existenţei pe scaunul Moldovei chiar pentru o perioadă scurtă de timp a lui Răzvan Vodă şi confirmă obârşia sa etnică.

Specificul speciei. Prin subiect şi prin eroul principal, această piesă poate fi inclusă în rândul dramelor istorice, romantice. Modul de tratare a personajelor, dar şi abordarea conflictului justifică însă şi încadrarea ei printre dramele psihologice. Destinul lui Răzvan ilustrează tema mai largă a destinului schimbător (fortuna labilis).

Titlul. Textul a fost reprezentat iniţial cu titlul Răzvan Vodă. Modificarea lui în Răzvan şi Vidra demonstrează importanţa acordată de autor construirii acestui cuplu de personaje cu personalităţi antitetice, complementare.

Subiectul

Cântul I Un rob pentru un galben

Acţiunea piesei se desfăşoară în Moldova secolului al XVII-lea şi este strâns legată de evoluţia personajului principal, de la statutul social de rob ţigan la acela de domn al ţării.

La începutul dramei, Răzvan (ţigan liber şi ştiutor de *„carte românească şi sârbească”*), aflat într-o piaţă din Iaşi, în mijlocul unor târgoveţi şi negustori, citeşte un pamflet social, scris în vers popular, îndreptat împotriva scaunului domnesc. Din întâmplare, el găseşte o pungă cu galbeni pierdută de boierul Zbierea şi vrea să o dăruiască cerşetorului Tănase. Acesta însă refuză să primească de la un ţigan pomană şi acceptă un singur galben. Pentru că este surprins de marele vătaf Başotă, în vreme ce lipea pe un stâlp pamfletul denigrator, Răzvan este întemniţat şi condamnat la spânzurătoare. Boierul Zbierea găseşte la el punga cu galbeni şi cere să-i fie lăsat ca rob pentru acel galben care lipsea.

Cântul II Răzbunarea în cântul al doilea, acţiunea se mută în codrii Orheiului. Răzvan a reuşit să evadeze şi a devenit datorită convingerilor şi idealurilor sale căpitanul haiducilor. La propunerea boierului Ganea, el o va răpi pe Vidra, nepoata lui Motoc, căreia unchiul său voia să-i ia moştenirea, obiigând-o să se călugărească. Vidra este cucerită de generozitatea, curajul şi mărinimia lui Răzvan care, având ocazia de a-l pedepsi pe boierul Zbierea pe care destinul i-l aduce în faţă, îşi dovedeşte bunătatea, eliberându-l.

Cântul III Nepoata lui Motoc în cântul al treilea, conflictul social determinat de nedreptăţile rasiale ale vremii este înlocuit de conflictul psihologic. Răzvan intră sub influenţa Vidrei care, animată de o ambiţie diabolică de mărire, îl convinge să părăsească haiducia şi să intre în oastea leşilor. Prin viclenie, ameninţându-l pe hatmanul polonez că va trece în armata rusească, Răzvan reuşeşte să-l determine pe acesta să-l ridice în rang. Vidra îşi doreşte însă mult mai mult: *„Căpitan*? *ce mare treabă*!; *Căpitanu-i o furnică*!”. În pofida degradării morale a personajului, dragostea sa de patrie a rămas totuşi intactă, el refuzând să lupte împotriva Moldovei: *„Nu hatmane*! *Niciodată*! *Fie pâinea cât de rea*, /*Tot mai dulce mi se pare, când o ştiu din* (*ara mea*”.

Cântul IV încă un pas în acest cânt, conştiinţa lui Răzvan se prăbuşeşte definitiv. Primind de la boierul Başotă vestea că domnul Moldovei, Aron Vodă, l-a numit hatman, eroul simte pentru prima dată ambiţia nemăsurată de a urca şi pe ultima treaptă a ierarhiei sociale

(„O, da*! V*o*iesc a fi mare…”*) şi plănuieşte să-l înlăture pe domnitor şi să-i ia tronul.

Cântul V Mărirea

Ultimul cânt al piesei ilustrează punctul final al ascensiunii lui Răzvan. Obsesia Vidrei ca soţul ei să ajungă împărat peste toţi românii din principate nu se mai împlineşte. În urma unei bătălii, Răzvan este rănit şi moare, recâştigându-şi luciditatea şi având o imagine clară asupra zădărniciei vieţii, dar şi, asupra greşelilor pe care le-a făcut: *„Dar ce-i mai trebuie acum mii de galbeni în grămezi*? */Ce-mi foloseşte domnia*?… *Pe-amăndoi aici ne vezi /Praf pulbere şi cenuşă*!… *Nebuni ce din lăcomie, /El pentru o biată lescaie, eu pentru an ceas de mândrie, /Necrutând nimie-n hune, neştiind nimic sfânt /Uitam că viaţa-i o punte dintre leagăn şi mormânt*!…*”*

Caracterizarea personajelor în prima parte a piesei, singura ambiţie a lui Răzvan este aceea de a deveni liber şi de a lupta pentru dreptate. Personaj echilibrat, devotat, modest şi generos (e gata să-i dăruiască unui cerşetor toţi banii pe care i-a găsit), bun şi milos, chiar şi cu duşmanii (îl eliberează pe Zbierea), Răzvan intră treptat sub influenţa Vidrei. Femeie puternică, ambiţioasă, însetată de bogăţie şi putere, extrem de abilă-şi având o inteligenţă malefică, ea îşi foloseşte toate atuurile (energie, frumuseţe, afecţiune, devotament) şi recurge la o serie întreagă de strategii psihologice (încurajare, laudă, critică) pentru a-l subjuga pe Răzvan şi a-i strecura în suflet mirajul visului de mărire, Acesta străbate mai multe trepte ale ierarhiei politice, ajungând căpitan, polcovnic în oastea polonă, hatman şi apoi domn al Moldovei. Evoluţia sa socială este însoţită însă de o involuţie în plan moral. Afirmaţia „sa*u la tron,* or*i la mormânt! d*in ultima parte a dramei se situează în opoziţie cu aspiraţiile şi idealurile eroului, de la începutul piesei marcând transformarea caracterului său. Personaj excepţional, complex „suferind o metamorfoză spectaculoasă, realizat în opoziţie cu Vidra prin procedeul antitezei, Răzvan este un erou romantic, asemănător cu Ruy Bias, protagonistul uneia dintre lucrările de marcă ale lui Victor Hugo.

Structură – compoziţie. Compoziţional, drama este alcătuită din cinci cânturi, fiecare cu un titlu semnificativ, care concentrează acţiunea ce va urma: Un rob pentru un galben, Răzbunarea, Nepoata lui Motoc, încă un pas, Mârireajp Piesa este construită pe baza unor

simetrii şi antiteze prin care se aduce în prim plan o problemă de natură etnică, având multiple implicaţii psihologice. Evoluţia conflictului interior este în deplină concordanţă cu evoluţia acţiunii şi a personajului. La început, afirmarea lui Răzvan pe plan social stă sub semnul dreptăţii şi al cinstei pentru ca apoi ea să se facă pentru domolirea unei uriaşe ambiţii, stârnite de Vidra, eroină cu o natură complementară celei a soţului ei.

Indicaţi-le de regie sunt minime, dar prin atitudinea şi comportamentul celorlalte personaje participante la evenimentele relatate (domnitori, boieri, haiduci, negustori, răzeşi, cerşetori, hatmani, vătafi, ostaşi), este creată imaginea de ansamblu a structurii sociale în Moldova secolului al XVII-lea, fiind astfel puse în evidenţă mentalităţile specifice diferitelor clase, dar şi unele fenomene caracteristice acelui context istoric: dorinţa de parvenire socială, haiducia, intrigile boierilor, setea de putere.

Receptare critică

„În *Răzvan şi Vidra*, Haşdeu a dramatizat în cinci tablouri ingenioase un destin de plebeu inteligent, ambiţios, lacom de ascensiune socială, revoltat în contra ciocoilor şi încăput pe mâna unei femei imperiale, din neamul lui Motoc, toată ura din satirer lui politice, în contra boierilor, s-a cristalizat în Răzvan, prin care îşi divulgă opiniile politice, învăluite într-o ficţiune istorică”.

(Pompiliu Constantinescu, *Scrieri III*)

Fragment semnificativ comentat

„Răzvan *O, nepoata* lui *Motoc!*
Sufletul meu fără tine n-ar fi cunoscut de loc
Astă simţire ciudată, ce-l îndeamnă să dorească
Jos la picioarele sale toată lumea s-o privească!...
Vidra şi numai tu ca un munte ce primeşte cel dintâi
Mândrul soare, pe când noaptea stă culcată peste văi!...
Răzvan O, da! *Voiesc a fi mare, precum Zbierea cu grămadă*
Voieşte movile de-aur numai la dânsul în ladă!”

Metamorfoza şi degradarea morală a lui Răzvan se face, după cum rezultă şi din acest fragment, sub incidenţa temperamentului activ şi a ambiţiei Vidrei. Ea îl împinge pe erou pe panta ascensiunii sociale, îl încurajează, îl laudă, îi trezeşte orgoliul, îi prezintă noi perspective, până acesta devine el însuşi un egoist măcinat de voinţa

de a ajunge cât mai sus. Exclamaţia *„O, da! Voiesc a fi mare „*reprezintă momentul în care personajul conştientizează fascinaţia pe care o exercită asupra sa, puterea, dar şi incapacitatea de a rezista acestei atracţii. (E.C.)

CAMIL PETRESCU

JOCUL IELELOR

Context literar. Exegeţii au inclus piesele lui Camil Petrescu în clasa *teatrului de idei*, iniţiat de Henrik Ibsen, îmbogăţit şi diversificat prin contribuţia lui Friedrich Dürrenmatt, Jean Paul Sartre, Albert Camus, George Bernard Shaw, Bertolt Brecht. Din această perspectivă, în *Jocul Ielelor* drama personajelor rezultă din confruntarea ideilor cu viaţa, confruntare procustiană care trădează o nepotrivire flagrantă.

Dar *Jocul ielelor* a fost considerată şi o *dramă a absolutului*. În iubire şi în justiţie, Gelu Ruscanu caută absolutul, din imaginea tatălui ei îşi face. un model absolut, această raportare determinând o serie de conflicte la nivelul conştiinţei. Cauzalitatea dramatică este inerentă conştiinţei şi personajul se luptă, în primul rând, cu datele interioare ale conştiinţei sale. În plus, chiar autorul menţionează într-o notă care însoţeşte textul: *„Lucrarea care urmează nu vrea să fie decât acest lucru contradictoriu, ca o dramă a absolutului”*, iar în *Addenda* la *Falsul tratat* el dezvoltă şi descrie conceptul alături de alte elemente fundamentale ale ideologiei sale literare (substanţialism, autenticitate, anticalofilie).

Specificul speciei. Dramă de idei, dramă substanţialistă, inspirat” de doctrina filosofică bergsoniană, sau dramă a absolutului, în viziunea criticii lite We, *Jocul Ielelor* poate fi privită şi ca o dramă a cunoaşterii, responsabilităţii şi lucidităţii. Laitmotivului operei (*„Cât luciditate atâta existenţă şi deci atâta dramă”*) i se opune tema complicităţii, a compromisului. Martor al crimei lui Sineşti, al uciderii lente a lui Petre Boruga, al asasinării prin mizerie a familiei pianistului Lipovici. Gelu Ruscanu ajunge prin tăcere complice. Datorită complicităţii, tulburat de luciditate şi de sentimentul responsabilităţii, el se sinucide.

Titlul piesei este inspirat de mitul autohton al ielelor, fecioare frumoase, dar neîndurătoare, care apar noaptea în locuri izolate şi care se răzbună pe cei care le privesc jocul, schilodindu-i.

În această dramă *„cel care vede ideile”*, omul subjugat de absolut, este pedepsit ca şi când ar fi zărit, fără voie, jocul ielelor. În actul III,

tabloul XII, scena I, Gelu Ruscanu, la observaţia lui Penciulescu („*Nu mai e nimic de făcut cu el. S-a destrămat hora ielelor. E omul care a văzut idei*”), mărturiseşte eşecul aspiraţiei sale spre absolut: „*Jocul ielelor?... Lin joc... şi eu sunt victima acestui joc... victima acestui negoţ de idei!*”

Subiectul

Actul I. Gelu Ruscanu, directorul ziarului socialist „*Dreptatea socială*” şi un împătimit al ideii de dreptate absolută, desfăşoară în presă o campanie împotriva lui Şerban Sineşti, ministru al justiţiei. Personajul se află în posesia unei scrisori de dragoste, primită de la Maria Sineşti în care aceasta îi dezvăluie faptul că soţul ei a asasinat-o pe bătrâna doamnă Manetti, pentru a-şi însuşi un milion de lei de aur.

Actul II. Aflând că Gelu Ruscanu intenţionează să publice scrisoarea care l-ar fi distrus definitiv pe soţul ei, dar ar fi discreditat-o şi pe ea.

Maria încearcă să-şi convingă bărbatul să demisioneze. Şerban Sineşti are însă mijloacele sale pentru a împiedica denigrarea sa în presă:

Irina Romescu, cea care l-a crescut pe Gelu Ruscanu, intervine prima pe lângă acesta pentru a pune capăt atacurilor împotriva lui Sineşti. Ea îi dezvăluie nepotului un amănunt din trecut. Tatăl lui Gelu Ruscanu, Grigore Ruscanu, avocat şi om politic, delapidase cu ani în urmă, o sumă de bani, pentru a scăpa de o datorie făcută la jocul de cărţi. În această situaţie Sineşti a fost cel care a salvat reputaţia vinovatului, acoperind suma lipsă din banii lui. Deşi zguduit de aflarea acestei veşti, Gelu nu renunţă totuşi la ideea tipăririi probei compromiţătoare.

Actul III. Un impact deosebit asupra lui are însă vizita pe care i-o face la redacţie Şerban Saru-Sineşti. Acesta-i arată scrisoarea de sinucigaş a lui Grigore Ruscanu. Tatăl lui Gelu Ruscanu nu murise într-un accident de vânătoare, cum ştia tânărul, ci se împuşcase cu revolverul pe care i-l trimisese, în chip de adio, iubita sa, o actriţă vulgară.

Confruntarea lui Ruscanu cu Sineşti constituie punctul culminant al dramei. Din acuzat, ministrul devine acuzator, el îi demontează sistematic lui Gelu toate incriminările, demonstrându-i ineficienta juridică a acţiunii sale.

Profund afectat de ceea ce aflase, de surparea imaginii ideale pe care şi-o construise despre tatăl său, vulnerabil în faţa perfidiei şi caracterului diabolic al lui Sineşti, incapabil să-l respingă, dar şi să accepte vinovăţia femeii pe care a iubit-o, Maria Sineşti, şi pe care a împins-o spre adulter, Gelu Ruscanu se sinucide.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Gelu Ruscanu. Spirit neocratic, însetat de absolut, personaj dramatic cu o conştiinţă tensionată, Gelu Ruscanu crede în utopia unei lumi perfecte, în dreptatea care este „una *pentru toată lumea şi toate timpurile*" şi într-o iubire „*care este eternă*". Pentru că nu reuşeşte să împace în sufletul său o serie de contradicţii etice, afective şi familiale, se sinucide.

El trebuie să decidă dacă publică sau nu o scrisoare, dacă salvează sau nu astfel ideea de justiţie. Însă această decizie implică şi răspunsul la alte dileme morale: să o expună pe Maria unui scandal public cu efecte dezastruoase asupra ei; să renunţe la datoria morală pe care o are faţă de Sineşti fiindcă acesta contribuise la menţinerea reputaţiei tatălui său pe care-l idolatriza; să asiste neputincios la actul de nedreptate ce i se făcea lui Petre Boruga, însemnat luptător al muncitorimii, aflat în închisoare?

Credinţa în absolut îl lasă pe erou descoperit în faţa imperfecţiunii vieţii şi realităţii pe care le măsoară după un tipar ideal. *Hybris*-ul

nemăsurat îl conduce spre moarte, vorbele prietenului său Praida, în finalul piesei, sunând ca o ssntinţă care justifică destinul tragic al personajului: „*A mut trufia să judece totul*".

Praida. Activist cu experienţă, *raisonneur* al presei, Praida crede în dreptate, dar nu în sensul ei absolut: „*Şi noi preţuim ideile. Dar le cunoaştem înţelesul. Ideile sunt aşa ca Steaua Polară... să meargă oamenii spre ele, când au cârmaci bun... dar nimeni nu s-a gândit vreodată să ancoreze în Steaua Polară*".

Maria Sineşti. Căsătorită cu un soţ pe care îl urăşte, ea îl iubeşte pe Gelu Ruscanu, dar cochetează cu un altul, pierzând încrederea acestuia. Nesigură, anxioasă, ea are sentimentul deşertăciunii existenţei: „*Nu e frumuseţe pe lume... nu e niciun sprijin*".

Este conştientă de dualitatea ei funciară: „*Gândesc uneori în mine două fiinţe: una josnică, mărginită şi laşe... şi totuşi e în mine o*

ființă care suferă, care plânge… care sângerează pentru toate josniciile celeilalte".

Șerban Saru-Sinești. Suflet tare, pentru care puterea reprezintă idealul suprem („*Nu știi ce puternic este sentimentul superiorității când știi lucruri pe care cei interesați cred că nu le știi*"), Șerban Sinești este un patron al justiției care nu ezită să nesocotească imperativul dreptății.

Grigore Ruscanu. Deși absent de pe scenă, este un personaj important al dramei. Model absolut pentru fiul său, care are o structură interioară asemănătoare, el se caracterizează prin aceeași „ne*bunie a a*bsolutului*".* Este evocat de Nasianu, lrena și Sinești, portretul său fiind realizat în manieră camilpetresciană, printr-o sumă de contradicții: „bu*n spadasin, strălucit orator", „*fo*arte orgolios și foarte irascibil*", un *om neasemănat*", er*a de o î*n*spăimântătoare inteligență, „*pre *marea* lui *inteligență î*l *paraliza".*

Structură – compoziție. Piesa *Jocul Ielelor* este alcătuită din trei acte, divizate însă în multe scene și tablouri, cu numeroase episoade periferice, gratuite și cu personaje cu simplu rol de figurant. Astfel, autorul păstrează topografia complicata a teatrului clasic, dar renunță la crearea unor caractere, în favoarea realizării unor individualități puternice, prin sugerarea frământărilor ce au loc la nivelul conștiințelor.

Didascaliile extrem de bogate în sugestii de atmosferă, dar și în elemente de analiză psihologică, transformă piesele lui Camil Petrescu în piese de lectură, de bibliotecă. Caracterizarea personajelor se produce mai ales prin intermediul acestor lungi indicații parantetice, care fixează totodată și datele de bază ale conflictului.

Receptare critică

„(…) la Camil Petrescu avem de-a face cu un «teatru de semnificații» în care dramatismul stă în descoperirea semnificației fiecărui gest și în confruntarea ei cu semnificațiile așteptate și dorite. Pentru personajul unui astfel de teatru, în care tragedia se declanșează nu din intensitatea sau irevocabilitatea evenimentelor exterioare, ci exclusiv din confruntări de conștiință, datul aprioric fundamental este trăirea prin intelect".

(Roxana Sorescu, *Postfață* la Camil Petrescu, *Jocul Ielelor*)

„Urmând școala lui Ibsen, unde temele fundamentale au fost

înlocuite cu conflicte problematice. Camil Petrescu deduce situaţiile personale din idei sociale, de care eroii teatrului său sunt ţinuţi să ia act”.

(Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*)

Fragment semnificativ comentat

„Praida *(cât totul nedumerit): Te-a tulburat anume, descoperirea că tatăl dumitale s-a sinucis? Că n-a fost un simplu accident aşa cum credeai? iartă-mă, dar nu văd nicio deosebire.*

Gelu: *E deosebirea de la trăire la conştiinţă... Adică totul... drama... Câtă luciditate atâta existenţă şi deci atâta dramă. Viaţa lui a fost o dramă. De unde ştiu asta? Fiindcă o trăiesc din nou acum*”.

În viziunea lui Gelu Ruscanu, la fel ca şi pentru alţi eroi ai lui Camil Petrescu, trăirea autentică se situează la nivelul conştiinţei; faptele trebuie să se adapteze imperativelor gândirii.

Revelaţia destinului tatălui tulbură echilibrul interior al personajului. Modelul patern – model absolut – se surpă, şi Gelu Ruscanu descoperă deodată, la alte dimensiuni, propria-i dramă şi faptul că el reface în mod fidel, soarta tragică a părintelui său.

Cele două replici pun în evidenţă prăpastia dintre două tipuri de viziune asupra vieţii: miopia lui Praida care, deşi crede în dreptate ignoră semnul ei absolut şi ardoarea lui Gelu Ruscanu, avid de absolut. (E.C.)

SUFLETE TARI

Titlul. Andrei Pietraru şi Ioana Boiu sunt structuri dilematice, personaje inflexibile, cu o voinţă de fier, pentru care opţiunile, pasiunile, deciziile au caracter irevocabil.

Aparţinând unor caste sociale incompatibile, între care nu se poate realiza comunicarea, eroii trăiesc revelaţii de conştiinţă dureroase şi chiar fatale, făcând parte, de aceea, din categoria *„sufletelor tari*”.

Subiectul

Actul I. Punctul de plecare al subiectului dramei îl constituie romanul *Roşu şi negru* de Stendhal, de unde autorul preia unele episoade, cărora le dă un rol nou în desfăşurarea conflictului.

Andrei Pietraru, fiu de ţărani, intelectual cu mari perspective în lumea universitară, şi-a irosit viaţa şi a renunţat la aspiraţiile sale pentru a putea trăi în apropierea Ioanei Boiu.

Personajul este un timid, incapabil, în cei şase ani de când este bibliotecar în casa lui Matei Boiu, să-i mărturisească femeii dragostea sa.

Într-un târziu, el se confesează totuşi bunului său prieten, Culai Dani, care-l vizitează cu gândul de a-l readuce pe meleagurile natale.

Încercarea acestuia eşuează însă, pentru că acţiunea se precipită brusc. Insultat de Basil-şerban, care-i ceruse mâna Ioanei. Andrei îl provoacă la duel. Ioana intervine, considerând că un prinţ nu se poate bate cu un servitor. Interpretând greşit gestul ei ca un semn de afecţiune. Andrei se hotărăşte ca până la miezul nopţii să-i sărute mâna sau să se împuşte.

Actul II. în actul al doilea are loc confruntarea dintre cei doi protagonişti. Emoţionat, abătut, Andrei îşi declară sentimentele. Ioana este însă plictisită, rece, sarcastică, îl apostrofează batjocoritor, contrariindu-l.

Idealul eroului se prăbuşeşte, el descoperă stupefiat mărginirea spirituală şi afectivă a fiinţei iubite. Sosirea neaşteptată a lui Matei Boiu în camera fiicei sale schimbă însă radical comportamentul acesteia. Discutând cu tatăl ei, ea are revelaţia calităţilor lui Andrei Pietraru şi-i acceptă dragostea.

Actul III. în ultimul act al piesei, pentru că Ioana nu mai vrea să tăinuiască legătura ei cu Andrei, tânărul vorbeşte cu Matei Boiu, dezvăluindu-i acest secret.

Dialogul reprezintă punctul culminant al dramei. Eroul, la început şovăitor, apoi autoritar, puternic, poruncitor iese până la urmă înfrânt. După moartea unicului său fiu, Matei Boiu crezuse cu tărie că Ioana s-ar putea căsători cu un prinţ, păstrând astfel prestigiul istoric al familiei. De aceea, el îl respinge categoric pe Andrei Pietraru, simţindu-se rănit de o asemenea alianţă.

Deznodământul nu se produce însă în acest moment. Surprinzându-l pe Andrei în timp ce-şi lua rămas bun de la Elena, fosta lui iubită, Ioana bănuieşte că este înşelată. Pentru a-i dovedi că nu are dreptate bărbatul se împuşcă, rănindu-se grav, dar ucigând în el pe cel îndrăgostit de o himeră.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Andei Pietraru. Personaj ezitant (renunţă la studii pentru a fi lângă Ioana, dar nu şi le continuă nici după ce o cucereşte), orgolios,

apărător al unui cod al onoarei (nu renunţă la duel), este când retractil, când sigur pe el.

În confruntarea cu Ioana, dar şi cu Matei, Andrei Pietraru trece prin stări şi emoţii contradictorii (este *„îngrozit”*, *„neliniştit”*, *„sincer”*, *„nedumerit”*, aspru, revoltat, titanic).

Imaginea sa este fixată chiar de la începutul textului prin didascalii:

„Are o figură obosită de om mistuit de o frământată viaţă interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă, când excesiv de violentă. Când e surprins, şi orice gest neprevăzut îl surprinde, e cu totul dezorganizat, bâlbâie fără să se poată regăsi, dar. de îndată ce îşi revine instantaneu ca după o lege a totului sau nimic, e plin de viaţă, uneori cu izbucniri năprasnice”.

Dual şi neliniştit, chinuit de obsesia unei iubiri absolute, el face parte din categoria eroilor însetaţi de idealitate.

Ioana Boiu. Ultimul vlăstar dintr-o familie boierească, descendentă a trei logofeţi şi patru spătari, *„jupâniţa”* Ioana Boiu este o prezenţă

„Fantastă”, inactuală”, „cu părul şi ochii negri”, albă şi stranie”.

„Nu râde niciodată, doar surâde adesea, un surâs nervos şi ironic”.

„Dă o impresie de sensibilitate şi pasiune «din cap» care are ceva din rigiditatea şi artificialul tulpinii de crin, poate chiar din fragilitatea trestiei”.

Mândră, caustică, ironică, afişându-şi superioritatea, ea îl respinge la început pe Andrei Pietraru, pentru ca apoi, sentimentală, *„să se simtă copleşită de patima lui”*. Îl acceptă aşa cum străbuna şi modelul ei spiritual – Suzana Boiu – a acceptat dragostea unui haiduc. În final, redevine însă lucidă, inflexibilă, dispreţuitoare. Pentru că l-a zărit pe Andrei sărutând-o pe Elena, ea i se adresează cu duritate şi trufie: *„Dar te văd întreg... suflet de slugă”*.

Structură – compoziţie. Tehnica teatrală folosită de Camil Petrescu este ibseniană. Indicaţiile de regie complexe, abundente, minuţioase, amintesc vocaţia de romancier a autorului. De-a lungul celor trei acte, didascaliile conţin fie observaţii psihologice, fie sugestii de mişcare, detalii scenografice; ele sunt cel mai adesea metaforice, poetice, literaturizate, alcătuind un mijloc eficient de caracterizare a personajelor: *„Ioana – cu tresăriri de mândrie ce sunt acele zbateri*

bruşte de animal rănit care moare; *Andrei îndurerat, cald ca o lavă, căci e în el o mişcare, o răscolire, ca împletiri de şuvoaie de suflet*”.

Receptare critică

„Piesa se înscrie în problematica literaturii lui Camil Petrescu, mai întâi prin faptul că aduce iar pe scenă un intelectual posedat de ideea absolutului. Pentru Andrei Pietraru, Ioana Boiu e totul. Din splendoarea ei inaccesibilă, eroul îşi face ţinta supremă a existenţei sale”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*) (E.C.)

DANTON

Specificul speciei. Danton este după cum mărturiseşte autorul nu o dramă estetică ci o reconstituire dramatică, „*revelaţia Marii Revoluţii*

Franceze”. Camil Petrescu a studiat cu atenţie izvoarele, foarte puţine scene fiind lipsite de suportul adevărului istoric. Această piesă este pentru el o „*sinteză întreagă*”, complexă, formată din fire contradictorii.

Titlul operei este dat de numele personajului principal ca în majoritatea creaţilor de factură istorică.

Subiectul

Actul I al piesei se referă la evenimentele anului 1792, an care a premers invaziei prusace. Soţia domnului Roland, susţinător al monarhiei moderate, îi face o vizită lui Danton cerându-i să amâne mişcarea de la 9 august care-şi propunea înlăturarea regelui Ludovic Capetul. Tribunul refuză însă această propunere şi se ocupă direct, alături de oamenii săi de încredere (Camille Desmoulins, Westermann) de alcătuirea planului tactic în vederea acţiunilor din 10 august. Revoluţionarii iau decizia dizolvării Consiliului nemoderat şi nelafayettist. În acelaşi timp se propune acordarea dreptului la vot tuturor cetăţenilor, sufragiul universal explicând de altfel succesul mişcării. În acelaşi act Danton află ştirea numirii sale ca ministru al justiţiei şi sunt prezentate detalii referitoare la moartea lui Mandat care ceruse din ordinul regelui, să se tragă în popor.

În actul al II-lea intitulat *Invazia prusacă* accentul cade asupra reconstituirii evenimentelor de pe front (francezii pierzând bătălia de la Longvy şi cea de la Verdun), dar şi asupra situaţiei din penitenciare

(Danton acordând numeroase graţieri dar neputând împiedica uciderea nobililor în închisori). Alte elemente importante ale acestui act sunt: cererea adresată lui Danton de către Fouquier Tinville (viitorul său acuzator) de a fi numit într-o funcţie politică, dar şi celebrul *discurs al cutezanţei*, ţinut de eroul principal în faţa Adunării.

Actul III se constituie în jurul duelului oratoric cu girondinii. Tribunul susţine necesitatea unirii partidelor, pentru salvarea Franţei şi ideea constituirii unui Tribunal revoluţionar care să-i pedepsească pe inamicii libertăţii. În urma acestei decizii vor fi executaţi 22 de girondinieni.

Actul IV are în centru ultimele clipe ale doamnei Roland, în închisoare. Este descrisă în acelaşi timp retragerea lui Danton la Arcis şi în sfârşit se prezintă confruntarea personajului cu Robespierre, căruia eroul îi cere să înceteze teroarea şi crimele.

Actul V marchează punctul culminant al tensiunii dramatice: Danton dar şi prietenii săi sunt pe nedrept arestaţi şi condamnaţi la moarte fără să beneficieze de un proces corect. Piesa se încheie prin celebra replică a lui Danton rostită înainte de a fi executat: *„Ascultă Sanson, după ce „uni vei reteza capul să-l ridici şi să-l arăţi poporului… Merită”*.

Caracterizarea personajelor Danton

Prin personajul său, autorul a reconstituit adevărata personalitate a eroului francez a cărui trăsătură fundamentală este titanismul. Tribunul lui Camil Petrescu (după cum reiese din indicaţiile de regie) are o statură impresionantă, o fire autoritară şi un temperament vulcanic. Sigur de sine, pierzându-şi rareori cumpătul, el îi paralizează pe ceilalţi prin umor şi cinism, dar mai ales prin forţa discursului politic, adeseori profetic, exploziv. El stăpâneşte perfect mijloacele oratorice, reuşind nu doar să capteze auditoriul ci şi să le transmită celor ce-l urmăresc entuziasmul său, insuflând mulţimii sentimentul de sacrificiu în lupta împotriva invadatorilor Franţei: *„Ca să salvă Franţa… ne trebuie îndrăzneală, mereu îndrăzneală, necontenit îndrăzneală”*.

Dual, victimă a caracterului său pasional, complex, contradictoriu, Danton cade cu uşurinţă în epicureism (îi place să petreacă în compania femeilor frumoase). Generos (îi eliberează pe condamnaţi şi încearcă să obţină graţierea doamnei Roland) el vrea

mai bine să fie ghilotinat decât să se transforme în criminal.

Aflat în conflict cu societatea, de care fuge, retrăgându-se la ţară, la Aixis, personajul se consacră în totalitate scopului revoluţiei. Când Robespierre înţelege însă să continue la nesfârşit teroarea, tribunul reacţionează şi îl acuză direct pe acesta, gest prin care se autocondamnă la moarte. Moartea lui are sensul unei jertfe pentru Franţa, Danton asumându-şi în întregime acest destin: *„Numele meu e în Panteonul istoriei”*.

Structură – compoziţie. Danton este o dramă amplă, alcătuită din cinci acte divizate în numeroase tablouri şi scene. Piesa prezintă trăsăturile teatrului de bibliotecă, lungile şi precisele indicaţii de regie arătând directa implicare a autorului, a cărui viziune se recunoaşte la nivelul fiecărui personaj. Puterea caracterologică a didascaiilor este majoră, cu ajutorul lor scriitorul realizând atmosfera de epocă dar sugerând şi mutaţiile şi oscilaţiile din conştiinţa eroilor.

Fragment semnificativ comentat

„Danton: *Cetăţenilor, de altminteri pe toţi cei de aici vă cunosc*... *Sunteţi suflet din sufletul Franţei*. *Tulburarea de acum este explicabilă*. *Vi s-a sugerat pericolul momentului*. *Totul nu e încă pierdut*. *Măsuri au fost luate în grabă pentru îndreptarea situaţiei*. *Totul se mişcă*... *Am şi pornit spre biruinţă*. *(Ca un stâlp de flăcări) Clopotele pe care le auziţi nu sunt semnalul de alarmă, sunt numai (încleştat, dur) şarja noastră asupra duşmanului*...*”*

Adresându-se cetăţenilor, Danton îşi exprimă direct sentimentele patriotice, dovedeşte o bună cunoaştere a evenimentelor, demonstrând în acelaşi timp că este foarte abil în manevrarea auditoriului şi un bun cunoscător al tuturor mijloacelor retorice. Frazele scurte, impetuozitatea, vocea de tunet, gradaţia ideilor, finalul electrizant, incendiar au făcut acest discurs celebru. Vitejia francezilor împotriva armatei prusace se explică şi prin entuziasmul pe care Danton a reuşit să-l transmită compatrioţilor săi.

Receptarea critică

„Danton este o operă excepţională, un portret de o uimitoare vitalitate. Replicile (întemeiate pe document) sunt sobre, comentariile adevărate analize... Dramatismul e scos din faptul diurn şi din valoarea intrinsecă a evenimentelor. Mai ales complexitatea oamenilor Revoluţiei, amestecul de fanatism şi frică, de ingenuitate şi intrigă, de

milă şi ferocitate, este cu atenţie studiată”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române*) (E.C.)

LUCIAN BLAGA *MEŞTERUL MANOLE*

Context literar. Lucian Blaga scrie un teatru poetic şi filosofic, un teatru de idei care are la bază reprezentarea în manieră mitizantă, re integratoare şi într-o caligrafie expresionistă a unor motive creştine, istorice sau folclorice. Orientarea spre mit nu înseamnă însă doar adoptarea temelor de acest tip şi relansarea lor într-un discurs de altă natură, ci chiar crearea unei logici mitologice.

În *Meşterul Manole* autorul se îndreaptă spre literatura populară, urmând în acelaşi timp calea esteticii expresioniste. Retrăirea fondului mitic primitiv, tensiunea vizionară, sentimentul absolutului, interiorizarea ideilor, exacerbarea nietzscheană a eului creator, lupta conştiinţei umane cu forţele iraţionale, stilizarea personajelor fac parte din poetica expresionistă.

Cu toate acestea, piesa nu este dependentă de teorie, ci o depăşeşte prin caracterul tragic, prin îmblânzirea pornirilor instinctive ale eroilor şi prin afirmarea unui umanism propriu eticii folclorice.

Specificul speciei. *Meşterul Manole* este o dramă de idei, filosofică şi expresionistă în care autorul reconstituie şi amplifică semnificaţiile mitului creaţiei, depăşind însă cadrul unei simple analogii cu balada *Monastirea Argeşului*. În centrul poemului dramatic se găseşte tema „omorului sacrificial” ca justificare estetică a unui autentic act de creaţie. Năzuinţa artistului spre absolut, căutarea unui adevăr ce depăşeşte condiţia umană fundamentează filosofic textul, în timp ce depersonalizarea personajelor, transformarea lor în simboluri, şi limbajul metaforic îi asigură poeticitatea.

Semnificaţia titlului. Prima abatere de la textul baladei stă în schimbarea titlului *Monastirea Argeşului* cu *Meşterul Manole*. Blaga acordă aşadar o mai mică importanţă acţiunii inaugurale, întemeietoare a operei de artă, decât autorului ei. Manole este un personaj exemplar prin dăruire şi jertfa, erou mitic şi tragic, arhetip al artistului, în jurul căruia se organizează întreaga dramă. Nu întâmplător, meşterul ocupă în fiecare scenă poziţia centrală, privilegiată, toţi ceilalţi gravitând în jurul lui şi definindu-se în raport cu el.

Subiectul

Actul I. Didase. aliile indică, încă de la începutul dramei, îndepărtarea de modelul baladic. Cei nouă meşteri nu mai formează un personaj colectiv anonim, ci sunt individualizaţi social şi moral (cel dintâi a fost cioban, al doilea pescar, al treilea călugăr, al patrulea – băieş în ocnă). Încadrarea în spaţiu şi timp este şi ea diferită (*„Pe Argeş în jos – timp mitic românesc"*), evenimentele fiind proiectate în atemporalitate şi aspaţialitate.

Piesa începe abrupt, în plină tensiune. Conflictul exterior din partea introductivă a baladei este înlocuit de conflictul interior, de zbuciumul din sufletul lui Manole care încearcă de şapte ani (cifră fatidică, simbolizând cele şapte zile ale Genezei) să ridice o mănăstire.

Meşterul măsoară, socoteşte în camera sa de lucru, într-o atmosferă stranie, terifiantă. Intriga se conturează rapid, dar ideea jertfei nu mai este transmisă personajului în vis, ci este anunţată de Bogumil: *„Dar tu nu vrei să faci jertfa şi pe mine nu vrei să mă laşi să mă rog"*.

Manole refuză însă sacrificiul ca modalitate de a pune capăt blestemului ce dărâmă zidurile, aducând un argument creştin: *„A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi. Şi alt fulger, de atunci n-a mai căzut să şteargă poruncile*

Conştient că se află sub acţiunea unor forţe iraţionale, personajul se revoltă: *„Jertfa aceasta de neînchipuit cine o cere? Din lumină Dumnezeu nu poate s-o ceară... din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară..."*. Creaţia sa este dură, trudnică, chinuitoare, harul artei este simţit ca un blestem.

Credincios dogmei, Bogumil îi sugerează un posibil răspuns, explicându-i caracterul dual al divinităţii: *„Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi?"*. Ca reprezentant al forţelor originare şi magice, Găman intuieşte şi el că realizarea bisericii se poate înfăptui numai prin jertfa cerută de stihii. Prin el, conflictul se nuanţează, câştigă în profunzime şi consistenţă. Eroul întruchipează zona obscură a conştiinţei lui Manole, spaţiul afectelor şi al subconştientului, obiectivând, prin prezenţa sa în acţiune, trăirile şi gândurile zidarului.

Apariţia Mirei şi dansul ei copilăjesc pe spatele lui Găman amplifică drama lui Manole, dar totodată clarifică şi anticipează punctul culminant al piesei: *„eu sunt biserica – jucăria puterilor"*.

Identificarea jucăuşă cu mănăstirea devine o sumbră premoniţie.

Actul II se construieşte în jurul scenei jurământului. Meşterul răspunde solului că *„biserica se va ridica”*, acceptând jertfa şi asumându-şi implicit destinul tragic. Horoscopul pe care trimisul lui Vodă i-l comunică se transformă într-un avertisment funest şi anunţă deznodământul: *„Umbra ta a căzut pe planeta Vineri, eşti primejdie pentru neamul femeiesc”.* Legământul, la început respins, dar acceptat – după o dramatică înfruntare – de meşteri, marchează un moment de maximă tensiune, deznădejdea fiind înlocuită cu o atitudine fermă ce pune capăt nesiguranţei.

Actul III descrie aşteptarea încordată a primei *„soţii, fiice...”*, destinate împlinirii jertfei şi contracarării forţelor malefice şi, apoi, apariţia Mirei şi sacrificarea ei sub pretextul unui joc ritualic, tragic.

Ucenicii îl acuză pe Manole de trădarea jurământului, deşi el este singurul care-l respectă. Spre deosebire de ceilalţi, dar şi de personajul baladesc care implora cerul, meşterul nu cere naturii să împiedice venirea soţiei sale. O dată decizia luată, ea este urmată cu credinţă absolută, aceasta fiind o condiţie care garantează eficienţa jertfei. Acordând zidirii semnificaţie ludică, Manole transformă dragostea omenească a femeii în fundament al creaţiei sale şi-i subliniază iubirea în lumină, în *„lungă şi fără sfârşit”* minune.

Actul IV. Punctul culminant, jertfa, are o dublă simbolistică. Mira vine la Manole să-l ajute, să-l scape de furtuna frământărilor, să-l aline, dar şi să împiedice un act inuman: sacrificiul. Pe de o parte, ea impresionează prin puritatea şi intensitatea iubirii sale, pe de altă parte prin umanism – calităţi transfigurate în opera de artă.

Scena zidirii febrile, conduse de meşterul înfrigurat, muncind cu disperare, grăbindu-şi tovarăşii şi insuflându-le o forţă colosală, demiurgică, punctează dramatismul piesei. Lucrareamaterială primeşte har, devine, prin fiinţa aşezată la temelie, operă vie, independentă de cel care a produs-o.

Actul V dezvăluie revolta omului Manole împotriva artistului. În final el înţelege gravitatea faptei sale şi încearcă să distrugă biserica: *„povestea noastră să se cufunde în pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără noimă, tulburătoare din toate poveştile purtate, vreodată de vânt”*. Creaţia aparţine însă tuturor, de aceea mulţimea împiedică devastarea ei. Moartea lui Manole, deznodământul nu pot fi

totuşi împiedicate. Sacrificiul nu este provocat de reacţiile boierilor care cer pedepsirea meşterului, şi nu se justifică printr-un element exterior (invidia lui Vodă – ca în baladă), ci reprezintă un gest deliberat, calculat, singurul posibil, care-i aduce creatorului unirea *cu* Mira şi contopirea cu biserica.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Manole. Arhetip al artistului, personaj titanic, prometeic, dual, scindat de aspiraţii antagonice, angajat într-o activitate sisifică de creaţie, Manole este un împătimit, dominat de voinţa de a clădi: „*Vai nouă Mira*, *biserica s-a tot prăbuşit*, *cu cât se prăbuşea*, *patima creştea*”.

Revoltat şi orgolios, se măsoară cu Divinitatea (” *Când El a clădit ce a jertfit*?”), bun creştin, se opune sacrificiului, dar, în sfârşit, pasionat şi dăruit muncii sale, el acceptă jertfa.

Meşterul Manole evoluează, se schimbă, trece de la trăirea efervescentă, de la „*bucuria vieţii*” la asceză şi suferinţă şi, în final, la un sentiment de vinovăţie faţă de moartea Mirei.

Adresându-se lui Bogumil, se autodefineşte: „*Bogumile*, *rugaţi-vă să nu se mai sălăşluiască în nimenea patima clădirii ca în Meşterul Manole cel de cumplită amintire*”. Mira, de asemenea, descriindu-i zbuciumul şi îndârjirea îl caracterizează: „*Manole e un chin. În inimă fără odihnă*, *gând treaz*, *visare fără popas*”.

Mai umanizat prin iubire decât prototipul legendar, Manole alege singur autosacrificarea, aceasta nemaifiindu-i dictată de o instanţă exterioară. Zborul icaric de pe acoperişul bisericii este o decizie a omului eliberat de povara destinului său creator, de misiunea sa artistică, civilizatoare.

Mira. Prezenţă pură, ingenuă, veselă, graţioasă şi sinceră, „*femeie adusă de peste ape*”, Mira (cea care „se miră”) simbolizează prin onomastică „destinul” (numele ei derivă de la forma grecească „moira”), dar şi ideea de pace, lume (mira vine de la mir).

Pentru Manole, ea reprezintă motivaţia vieţii: „*Tu eşti începutul şi sfârşitul*”, iubirea totală, perfecţiunea.

Aflată într-o legătură strânsă cu natura, ea găseşte în jur semne fatidice: „*din streşini stau cu ochii deschişi spre nevăzute primejdii*”. Dansând cu naivitate pe spatele lui Găman, sugerează imaginea bisericii ce nu poate fi destrămată de puterile contrare… *Copil*, *înger*, *piatră*”, cum o numeşte într-un impuls premonitoriu, bătrânul „zmeu”,

Mira este, de la început, destinată sacrificiului. Vrând să împiedice înfăptuirea crimei şi să îmblânzească pe zidari, ea se aruncă veselă în tragicul joc al morţii, transmiţând în schimb viaţă creaţiei.

Găman. Personaj expresionist, duh al pământului, fiinţă cu porniri primare, asistând în somn la manifestarea spiritelor negative, *„figură de poveste”*, *„cu barbă lungă, împletită, haină de lână ca un copac”*, Găman este un alter-ego al meşterului, o umbră a acestuia, punându-l în contact cu iraţionalul, cu mumele.

Zmeu, *nebun* şi *sfânt*, părând că are *„peste o sută de ani”*, înzestrat cu o putere vizionară şi cu o forţă telurică („Tu *eşti pământul”,* spune

„”:

Mira), el stăpâneşte o zonă a subconştientului, a instinctelor şi elementarului.

Capabil de autosacrificii (se oferă ca jertfă), Găman este bântuit de coşmaruri şi prevestiri apocaliptice.

Bogumil. Confident al meşterului, spirit demonic, sugerând coincidenţa contrariilor (ca şi în *Pax magna* şi *Lumina raiului*), Bogumil se situează la graniţa dintre malefic şi benefic. Numele personajului trimite la „bogumilism” – religie eretică fondată de preotul bulgar Ieronim Bogumil, răspândită în Serbia, Bizanţ şi Bosnia. Adepţii acestei învăţături credeau într-un dualism al binelui şi răului şi-l aşezau la originea creaţiei atât pe Satana (care a dat naştere lumii în materialitatea ei), cât şi pe Dumnezeu (care i-a dat spiritul).

Bogumil este un slujitor fervent al dogmei unui creator supracategorial, la care se poate ajunge prin extaz. El se opune raţiunii, respingând încercările lui Manole de a găsi pentru surparea zidurilor, o soluţie ştiinţifică: „ca*lculul e un joc necurat”.* Nu se sprijină pe argumente logice, obiective, ci pe analogii formale: „or*ice număr pare o iscălitură schimonosită de drac”.* Natura lui demonică este ghicită de Mira care-i bănuieşte „gâ*ndurile întunecate”* şi-l avertizează pe Manole.

Rolul lui Bogumil la nivelul conflictului este hotărâtor. El declanşează intriga, indicând rezolvarea dramei meşterului prin jertfă, şi tot el o închide într-o manieră simbolică metaforică, subliniind ideea eternităţii creaţiei: *„La judecata de apoi ca de aici va ieşi, ca păsări de toamnă îngeri călători pe biserică se vor odihni”*.

Structură – compoziţie. Drama se compune din cinci acte care

marchează un crescendo al acţiunii şi al emoţiei. Tehnica teatrală este modernă: decorul – redus, simbolic, indicaţiile parantetice – numeroase, sugerând atmosfera încordată, psihologia personajelor, mutaţiile din conştiinţa lor.

Influenţa expresionismului se citeşte în natura conflictului, în tipologia prezentată. Onomastica eroilor este înlocuită cu apelative generice, personajele sunt esenţializate, abstractizate, reprezintă tipuri existenţiale, generale (doar Manole se caracterizează printr-o viaţă sufletească mai complexă).

Limbajul suportă o mare încărcătură stilistică (metafore, comparaţii, antiteze, personificări), are un aspect gnomic, sentenţios.

Tragedia meşterului nu mai este produsă de forţe exterioare, ci devine una a interiorităţii exprimată printr-un monolog fantastic: *„Înăuntru un gol se deschide, mâhnire fără întrebări. Deasupra întuneric se închide – deznădejdea nesfârşitelor încercări. Mi se mistuie somnul şi sângele.*

— Ar trebui să-nchid ochii, dar pleoapele de lume nu mă despart. Lăuntric un demon strigă: Clădeşte! Pământul se-mpotriveşte şi-mi strigă: Jertfeşte!”

Receptare critică

„*Meşterul Manole* e un răspuns la problema estetică. Creaţia are ca punct de plecare tehnica, dar nu devine operă vie fără factorul iraţional, fără har. Acest har pretinde totuşi artistului suferinţa. După ce a sfârşit biserica, Manole, tulburat în fiinţa lui de om, voieşte să-şi dărâme opera, să scoată pe Mira. Însă biserica e indestructibilă şi, de altfel, mulţimea îl împiedică de la acţiunea de năruire. Mod de a spune că opera artistică, ieşită din jertfa omului, are o existenţă independentă. Manole se ridică în turlă şi se aruncă de acolo jos. Mulţimea contemplă opera devenită anonimă, şi nu are nevoie de autor”.

(George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*)

Fragment semnificativ comentat

„Bis*erica* mi *se cere,* jer*tfa* mi *se cere.* O, pă*rinte,* cât *e de greu!* Nic*ăiri gândul* nu *încetează să se frământe.* Când văd copaci, îmi *zic:* cer*. Şi mă ridic şi mă uit. Pretutindeni,* pasul mi-*l aud în biserică crescândsubt răsunetul bolţilor.* În *Câmpul Duminicii i-aud clopotele.* Pe *şes o văd întoarsă în apa morţilor.* Nălţ*area ei veşnic întârzie,* şi

pământul se *scutură.* Ni*mic* nu *ajută* – ce *să fac?* To*tul a fost* în *zadar* – ce *începem: încă de ce o mie de ori,* lu*crare de nebun înainte* îmi *flutură*".

Această replică exprimă patima pentru creaţie a personajului principal. Manole oscilează între nevoia de a crea şi necesitatea acceptării jertfei, a amorului sacrificial („Bi*serica m*i *se cere,* je*rtfă mi* se *cere*"). El este conştient de îndrăzneala proiectului său (" lu*crare de nebun*") şi de grandoarea lui (" bi*serică crescând subt răsunetul bolţilor*"). Drama se fondează aşadar pe existenţa acestui conflict interior. Frământarea eroului constituie resortul intrigii.

Interogaţiile retorice, rima interioară, metaforele conferă textului caracter liric, poetic. (E.C.)

FORME ALE TEATRULUI MODERN

Teatrul modern este un teatru experimental, inovator, el contrazice şi reformează tradiţia scenică, ideea de conflict, caracter sau psihologie.

Caracteristici:

În teatrul modern situaţiile sunt neverosimile, esenţializate, stilizate şi abstractizate, personajele slab conturate, iar temele predilecte sunt: vidul sufletesc şi existenţial, automatismele, stereotipiile, incapacitatea decomunicare.

Tipologie:

— Teatrul absurdului (Eugen Ionescu – *Scaunele*, Matei Vişniec-*Ultimul Godot, Caii la fereastra*).

— Teatrul existenţialist, poetic, parabolic (Marin Sorescu – *Jona*).

MARIN SORESCU *IONA*

Context literar. Prin esenţializarea şi stilizarea personajelor, a decorului, prin utilizarea simbolurilor, prin renunţarea la acumularea succesivă, continuă, a acţiunilor în favoarea prezentării gândurilor şi sentimentelor unui erou în raport cu temele fundamentale ale existenţei (moartea, destinul, condiţia umană, dragostea), lucrările dramatice ale lui Marin Sorescu se situează pe direcţia teatrului modern, existenţialist şi absurd, inaugurat şi dezvoltat de Eugen Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov.

Piesele autorului român îşi câştigă totuşi originalitatea nu numai prin dizolvarea convenţiilor şi legilor teatrului naturalist, ci şi

prin încărcătura filosofică, prin aducerea pe scenă a unui singur personaj (Iona, Paracliserul), care se individualizează prin căutarea unui sens absolut.

Specificul speciei. *Iona* face parte alături de *Paracliserul* şi *Matca* din trilogia *Setea muntelui de sare*. Deşi este intitulată „*tragedie în patru acte*”, şi abordează o problematică serioasă, piesa are şi numeroase accente ludice, parodice sau comice. În pofida simplităţii sale. textul nu este transparent, comportând interpretări multiple.

Datorită coincidenţei dintre numele personajului şi al profetulu biblic, *Iona* a fost considerată o parabolă, dar şi o parodie a mitulu biblic; inserţia de simboluri şi metafore au determinat însă situarea e în zona teatrului poetic, alegoric.

Titlul indică. direct legătura piesei cu fabula biblică. Dincolo de această filiaţie, *Zona* este un nume al cărui radical conţine termenul „io” cu vechea sa conotaţie (io – stăpânul, domnul – în acest caz domnul mării) şi termenul familiar „na” (ia) care sugerează ideea obiectivării eului, dar şi a negării lui. Pentru Iona, pierderea ecoului şi a numelui înseamnă dobândirea conştiinţei solitudinii. Strigându-şi numele şi primind doar răspunsul „io”, personajul îşi dă seama că este singur.

Subiectul

Tabloul I. în primul tablou, Iona, stăpân al mării, visează de o viaţă să prindă peştele cel mare.

Ghinionist, la pescuitul în mare, el se autoiluzionează că este îndemânatic, aruncând undiţa în acvariul adus de acasă, în fiecare duminică. În acest joc al simulării propriei profesii, personajul îşi pierde treptat conştiinţa identităţii, metamorfozându-se în peşte: „*noi, peştii, înotăm printre nade atât de repede încât părem gălăgioşi*”. Ca peşte, el va fi înghiţit de un chit enorm, resuscitând povestea prototipului său biblic.

Tabloul al II-lea. Ajuns în labirintul de carne al unui pântec uriaş, Iona îşi biruie teama prin cuvânt: „*Fac ce vreau*. *Vorbesc*. *Să vedem dacă pot să şi tac*. *Să-mi ţin gura*… *Nu mi-e frică*”. Conversând cu dublul său fictiv, el îşi exersează umorul şi ironia, este când grav, când jovial. Nu se simte damnat, se instalează confortabil în burta peştelui, legând chiar un dialog familiar, colocvial cu acesta: „*măi musteţea*”.

Când contemplativ, meditativ, când activ, el încearcă totuşi să se

elibereze, mai întâi prin logos, apoi prin faptă (găseşte un cuţit cu care se joacă).

Are nostalgia unui spaţiu stabil unde să-şi odihnească gândirea, simţirea, visează o bancă de lemn „*un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului*”.

Tabloul al III-lea. În tabloul al treilea, Iona îşi continuă reflecţiile despre viaţă şi moarte. Încearcă să iasă din captivitate, dar tentativele sale repetate de a depăşi limitele unui orizont sunt inutile.

Iona trece dintr-un spaţiu închis în alt spaţiu închis, viaţa nefiind decât un şir de lumi închise. Apariţia a doi pescari figuranţi, cu câte o haină în spate pe care o cară la nesfârşit, surzi şi muţi, sugerează şi drama unei existenţe mediocre, copleşită de automatisme şi lipsită de frământări.

Dorinţa de libertate a personajului îl face să imagineze un scenariu mitic al revenirii în timpul originar, purificator, un *regressus ad uterum*: „*mai naşte-mă o dată*”, *naşte-mă mereu*”.

Tabloul al IV-lea. Aflat în gura ultimului peşte spintecat, Iona descoperă că toate „*lucrurile sunt peşti*”. Călătorul prin atâtea universuri constată că orizontul este un „*şir nesfârşit de burţi*”. În această situaţie, el se decide să pornească în altă direcţie, spintecându-şi abdomenul. Sinuciderea este însă plină de speranţă: „*răzbatem noi cumva, la lumină*”, semnificând moartea lui Iona tatăl şi naşterea lui Iona fiul. Ambiguitatea victoriei şi a înfrângerii rezultă în acest caz din faptul că „*limita e implacabilă, în timp ce conştiinţa e ireductibilă*”.

Gestul ultim, neaşteptat al personajului este o încercare de evadare din carceră, o modalitate de interiorizare, după ce efortul de dezlimitare exterioară eşuase.

Caracterizarea personajului

Iona. Personaj simbolic, voce a umanităţii, Iona rosteşte profetic: „*Toţi ne naştem morţi. Toţi venim pe lume şi străbatem timpul ce ne e dat, în interiorul unui chit, al unei închisori, căci trupul e închisoare a spiritului*”. Are o identitate incertă, se dedublează, vorbeşte cu sine, ca un pescar, filosof şi poet, ca un om obişnuit, dar şi ca unul excepţional. Contemplativ, dar cu o conştiinţă activă, intrând în labirint, el parcurge un traseu şi o aventură a cunoaşterii, încercând a transcende materialitatea cosmosului în care se află prizonier şi, în final – prin

sinucidere –, să transcendă propria-i materialitate.

Iona luptă împotriva determinărilor individuale, colective, istorice şi ontologice şi împotriva tuturor circumstanţelor absurde. De-a lungul dialogului cu sine însuşi trăieşte emoţii diferite: deznădejde, teamă, speranţă; comentează relaţiile semn / moarte, viaţă / moarte, timp / moarte, problematizează, dar şi persiflează marile teme ale umanităţii.

Structură – compoziţie. În *Iona*, tonul comic se asociază cu registrul grav al reflecţiilor. Dedublându-se, eroul, de fapt, se autoanalizează. Această autoanaliză este complexă, simbolică, aşa explicându-se şi diferenţele interpretării ce pot fi date piesei: politică, freudistă, cabalistă, absurd-existenţialistă.

Sorescu simplifică decorurile, construieşte un scenariu dramatic cu un singur personaj şi patru tablouri în care eroul e asaltat de întrebări majore şi probleme fundamentale ale existenţei, valorifică şi parodiază o poveste biblică, impunând în cele din urmă un nou mit – acela al încarcerării.

Receptare critică

„Lona, în primul tablou este determinat, ca personaj dramatic, prin atributele meseriei sale de pescar. Treptat aceste atribute devin tot mai vagi, căci drumul în labirint distruge progresiv neesenţialul care se instaurase în viaţa exterioară (şi la propriu şi la figurat) a lui Iona. Recapitularea, în finalul piesei, a acestei vieţi, pune într-o lumină clară sensul procedeului de realizare a paradigmaticului”.

(Marin Popescu, *Chei pentru labirint*)

Fragment semnificativ comentat

„— *Cum se numeau bătrânii aceia buni care tot veneau pe la noi când eram mic? Dar ceilalţi doi, bărbatul cel încruntat şi femeia cea harnică, pe care-i vedeam des prin casa noastră şi care la început parcă nu erau aşa bătrâni? Cum se numea clădirea aceea în care am învăţat eu? Cum se numeau lucrurile pe care le-am învăţat? Ce nume purta povestea aia cu patru picioare pe care mâneam şi beam şi pe care am şi jucat de vreo câteva ori? În fiecare zi vedeam pe cer ceva rotund, semăna cu o roată roşie, şi se tot rostogolea numai într-o singură parte, cum se numea? Cum se numea drăcia aceea frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată din ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?*”

Fragmentul reprezintă partea finală a tragediei lui Marin Sorescu, *Iona*, şi echivalează cu rememorarea întregii existenţe a eroului.

Expozeul este alcătuit dintr-o înlănţuire de interogaţii retorice care punctează faptele, oamenii, fenomenele naturii care determină în cea mai mare parte existenţa. Marin Sorescu dă o turnură nouă monologului lui Iona prin utilizarea repetiţiei: *„Cum se numeau...?”*, după care eroul argumentează din ce i-a fost compusă existenţa, alături de cine a trăit şi cât a cunoscut din univers. Sub formă metaforică, el enumera bunicii – *„bătrânii aceia buni”*, părinţii – *„bărbatul cel încruntat şi femeia cea harnică”*, şcoala, masa, soarele.

Interogaţia retorică din finalul pasajului este un fel de definiţie a vieţii: *„Cum se numea drăcia aceea frumoasă şi minunată şi nenorocită şi caraghioasă, formată din ani, pe care am trăit-o eu? Cum mă numeam eu?”*, în care *epitetul multiplu*, de mare simplitate, şi din această cauză cu o imensă putere de sugestie, relevă frumuseţea, spectaculozitatea, dar şi dramatismul existenţei. Viaţa este *„drăcia”*, un fel de lucru greu de definit, concomitent *„frumoasă şi minunată”*, dar şi *„nenorocită şi caraghioasă”*. Antiteza prezentă în cele patru epitete prezintă complexitatea şi neprevăzutul existente în viaţa lui Iona, precum şi în viaţa oricărui muritor.

După ce Iona a parcurs mai multe trepte iniţiatice (cele trei burţi ale peştilor), el şi-a cucerit propria-i independenţă. A înţeles treptat ce înseamnă viaţa, moartea, lumea, profesia, cum sunt oamenii, şi vrea, în final, să devină stăpânul propriului destin. După ce meditează resemnat asupra vieţii de muritor, el îşi va spinteca pântecele demonstrând că-şi poate dirija şi stăpâni viaţa. Pe de altă parte, Iona iniţiatul ştie câte ceva despre moarte, dar nu pătrunde total misterele ei. El vrea să se definească total, în raport cu universul, cu ceilalţi şi cu sine. De aceea, întoarcerea în trecut, în timpul când era un neofit, este o necesitate. Confruntat cu el însuşi, personajul nu se mai recunoaşte în cel de altă dată, dovadă fiind interogaţia sa *„cum mă numeam eu?”*, care evidenţiază esenţa duală a fiecărui om prezent pe scena cunoaşterii. (E.C.)

RĂCEALA

Specificul speciei. Printr-o concepţie şi o tehnică originală, făcând să fuzioneze categoria estetică a comicului şi tragicului, Marin

Sorescu lărgeşte formula dramaturgică a teatrului istoric.

În *Răceala*, datele istorice nu sunt radical modificate, însă viziunea asupra evenimentelor este schimbată, „trecutul este tradus în limbaj contemporan", codul eroic este înlocuit cu unul parodic. Autorul păstrează aura legendară a lui Vlad Ţepeş, dar curajul personajului este proiectat pe fundalul unei istorii unde absurdul, hazardul, derizoriul şi neputinţa umană sunt dominante.

Titlul piesei are o dublă semnificaţie: comică şi tragică. Pe de o parte, el trimite la campania de cucerire a Ţării Româneşti de către turci, campanie care nu este decât o farsă, o simplă „răceală", Mahomed al II-lea fiind preocupat de reforma culturală a imperiului, nu de problemele armatei, iar Radu cel frumos nedovedind, în pofida planurilor sale politice, nicio competenţă reală.

Pe de altă parte, el se referă la moartea eroică, demnă a lui Toma, unul dintre oştenii lui Vlad, care deşi grav rănit, îi spune soţiei că este doar *„răcit"* fiindcă a luptat în câmp deschis, demonstrând în felul acesta un patriotism adevărat, lipsit de ostentaţie.

Subiectul

Actul I. în actul I autorul descrie atmosfera de la curtea lui Mahomed al II-lea. Oastea acestuia se îndreaptă spre Dunăre pentru a-l pedepsi şi supune pe Vlad Ţepeş şi a-l instala pe tron pe fratele lui, Radu cel Frumos. Sultanul însă scrie ode şi gazeluri în cortul său, discută filosofie, politică şi istorie cu rafinatul paşă din Vidin, şi retrăieşte în fiecare seară, momentul glorios al cuceririi Bizanţului, asistând la un spectacol jucat de prizonierii luaţi în urma acestui episod – actori ai unei nesfârşite tragedii.

Actul II. În actul al doilea prinde contur conflictul extern al dramei, conflict în care protagoniştii sunt Mahomed şi Vlad Ţepeş. Domnitorul român nu apare totuşi pe scenă, dar imaginea sa este bine definită de popor, sultan şi de fratele trădător.

Actul III. În actul al treilea acţiunea se accelerează, cadrul se schimbă, scenele alternează mai rapid. Oastea otomană trece Dunărea, oastea română se pregăteşte de luptă.

Actul IV. în ultimul act, căpeteniile armatei turceşti se întâlnesc cu Mahomed, actorii închişi în cuşcă dau o nouă reprezentaţie, iar Tomă, rănit, se întoarce acasă şi moare împăcat. Deznodământul se instalează rapid şi se suprapune, de fapt, momentului de maximă

tensiune dramatică al piesei, reprezentat de dispariţia bravului ostaş.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Mahomed al II-lea. Megaloman (e convins că nimeni nu i se poate împotrivi), crud (îl mutilează pe paşa din Vidin care-i critică politica de cuceriri şi opera literară), orgolios (se crede urmaşul lui Alexandru Macedon), Mahomed al II-lea este un tiran izolat în turnul de fildeş al poeziei, veleitar şi bufon al acestei arte (scrie versuri în care-şi anticipează victoria). El conduce un imperiu prin gesturi arbitrare, violente (îi ucide pe toţi cei care-i contestă autoritatea militară sau literară), şi nu se implică direct în luptele purtate de oastea sa (generalii săi nu-şi mai văzuseră comandantul de la căderea Bizanţului).

Ca poet, dar şi ca suveran, se dovedeşte a fi un diletant.

Vlad Ţepeş este marele absent al acestei piese, erou exemplar al cărui portret se profilează din descrierile pe care i le fac Mahomed al II-lea, căpitanii săi, fratele trădător şi supuşii.

Sorescu nu modifică mitul despre cruzimea domnitorului, păstrându-l în liniile sale esenţiale. El nu-i justifică actele prin impulsivitate sau prin încercarea de a-şi disciplina poporul, lăsând deschisă această problemă.

Vlad Ţepeş nu apare pe scenă nici măcar ca figurant, însă calităţile sale se întâlnesc ca într-un loc geometric în personalitatea lui Toma – simbol al jertfei şi al lucidităţii.

Structură – compoziţie. În *Răceala*, persiflarea, umorul negru, calamburul şi şarja caricaturală provoacă alunecarea comicului spre tragic. Impuritatea formulei dramatice se explică şi prin intuiţia modernă a absurdului istoriei.

Autorul conservă structura clasică a teatrului istoric (număr mare de personaje, prezenţa conflictului exterior – între Vlad şi Mahomed şi între Vlad şi Radu cel Frumos –, organizarea textului în scene şi tablouri), dar întrebuinţează şi elemente novatoare (contrastul dintre tema majoră, istorică şi existenţa unor automatisme ce ţin de limbajul contemporan, portretizarea unui erou absent pe scenă – Vlad – caracterizarea atentă a unui personaj secundar – Toma –, motivul teatrului în teatru.

Receptare critică

7 iPiesele lui Marin Sorescu, inspirate din istoria naţională,

Răceala şi *A treia ţeapă* au şi ele, ca *Iona* sau *Paracliserul*, caracterul teatrului său, adică o structură foarte modernă, bazată pe transparenţa parabolei şi facultatea acesteia de a actualiza energic trecutul, dezvăluindu-şi într-un chip izbitor, sugestiv, emblematic, permanenţele. [...] Modernă e şi pendularea pe care o suferă drama istorică la Marin Sorescu între tragic şi comic (...). Sarcasmul, ironia, grotescul pătrund azi masiv în drama istorică şi numai spiritelor mărginite li se pare aceasta o impietate”.

(Ov. S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*)

Fragment semnificativ comentat

„*Doamna Stanca* (*îl priveşte cu atenţie*): *Sânge*. *Te-au rănit*! *De fiecare dată, te alegi cu o rană*. *Eşti însemnat ca un răboj, încrustat ca un toiag*.

Toma: *Aş*! *O simplă răceală*... *dacă îmi pui tu ventuzele*... *mă înzdrăvenesc*. *O să fie ca şi când m-ar fi pişcat un purice*”.

Conversaţia dintre Toma şi soţia lui este simbolică. Ea justifică titlul piesei. Patriotismul autentic nu este demonstrativ, ci discret(„ *osimplă răceală*”). Rănitul cere să i se aplice tratamentul obişnuit al ventuzelor, ascunzându-şi suferinţa. Personajul este unul exemplar. El reprezintă simplitatea, luciditatea, eroismul, jertfa. Comparaţia pe care o face Doamna Stanca nu pare întâmplătoare.

Prin curaj şi nobleţe, ostaşul este pentru Vlad Ţepeş un sprijin („un *toiag*”). (E.C.)

MATEI VIŞNIEC

ULTIMUL GODOT

Specificul speciei. Piesa se poate încadra în teatrul absurdului, dar şi în metateatru, eroii fiind împrumutaţi din literatură (Beckett este un dramaturg celebru, iar Godot – personajul său).

Titlul „ac*estui scenariu dramatic*”, numele personajelor, dar şi ultimele lor replici fac trimitere la textul lui Beckett, A*şteptându-l pe Godot.* Intertextualitatea nu este însă gratuită, ea servind temei mai generale a relaţiei dintre viaţă şi artă, dintre iluzie şi realitate.

Subiectul în *Ultimul Godot*, autorul (Beckett) şi personajul său (Godot) sunt îmbrânciţi şi izgoniţi afară din incinta unui teatru. Dezorientaţi, supăraţi, cei doi discută şi-şi deconspiră identitatea. Indignat că n-a fost lăsat să apară deloc în piesa scrisă de Beckett, Godot se revoltă împotriva creatorului său: „*De ani de zile mă fierbi ca*

pe un şobolan. Ai făcut din nune o fantomă, o fantoşă, m-ai umilit. Asta-i personaj. Nenorocitule. Acu ai să plăteşti tot, tot. „El contestă totodată şi convenţia dramatică a personajului.

Dar pentru că oricum, din lipsă de public, nu mai au deloc reprezentaţii, eroii se liniştesc, se împrietenesc, fumează chiştoace pe care le culeg din tomberoane, vorbesc despre dispariţia teatrului şi-i plâng soarta: „/V-o să *pot trăi fără teatru*". „N-*o* s-*o pgt duce prea mult.* „O *să murim ca şobolanii.* „Beckett decide să-l introducă totuşi pe Godot pe scenă, dar acesta-i răspunde: „La *ce bun?* Te*atrul a murit".* Personajele sunt înconjurate de oameni din ce în ce mai mulţi. Mulţimea, care asistă la construirea din mers a unei noi piese, se transformă în publicul acestei piese. Teatrul s-a mutat în stradă, Beckett şi Godot devin Extragon şi Vladimir, ceea ce părea că este sfârşitul acestui gen literar devine un început, autorul şi nevăzutul său personaj devin protagoniştii celebrei piese.

Caracterizarea personajelor. Tipuri şi relaţiile dintre ele

Beckett şi Godot, autor şi personaj, se întâlnesc în teatrul lui Vişniec, dialoghează, se ceartă, îşi aruncă unul altuia invective(„ *Nenorocitule*! *Acu ai să plăteşti tot, tot*!"; *„Eşti nebun"*), sunt violenţi (*„Poate-ţi rad una"*), patetici (*„Pot să te îmbrăţişez"*), trăiesc în mizerie (fumează chiştoace din tomberoane), şi deplâng soarta teatrului şi a artei (*„Nişte derbedei. Nişte ordinari… să omori arta"*).

Procedeul folosit de autor este unul pirandellian ce are la bază confuzia dintre viaţă şi scenă, între actor şi personaj şi, iată, şi între personaj şi autor.

Structură – compoziţie. Formula dramatică aleasă de Vişniec (metateatru) este deosebit de îndrăzneaţă. În virtutea legii consangvinizării şi a intertextualităţii, el aduce pe scenă un autor de literatură şi pe eroul acestuia, punând în discuţie tocmai existenţa teatrului. Piesa are un caracter experimental. Autorul renunţă la împărţirea pe acte şi scene a textului; reduce de altfel dimensiunile acestuia şi numărul protagoniştilor; schiţează un conflict simplu (Godot îi reproşează lui Beckett că nu a apărut în piesă), foloseşte procedeul contrastului (un subiect grav – dispariţia artei teatrale – este tratat de personaje într-un registru familiar, colocvial şi argotic: *„Taci dracului că râde lumea."*).

Receptare critică

„Unele dintre piesele lui Matei Vişniec sunt parabole. Altele însă nu semnifică ceva anume. Practic ele nu au acţiune şi totuşi personajele lor fac mereu ceva important. Discută cu gravitate, într-un stil ceremonios chiar dacă discuţia nu duce la nicio concluzie utilizabilă în viaţa de fiecare zi, frecventează instituţii care inspiră respect, chiar dacă sunt fictive (fictive în spaţiul ficţiunii), fac investigaţii meticuloase, chiar fără să existe un obiect al investigaţiilor".

(Alex. Ştefănescu, *Clasicizarea lui Matei Vişniec*)

Fragment semnificativ comentat

„Godot (*Smiorcăindu-se*): *N-o să pot trăi fără teatru... N-o s-o pot duce prea mult... În fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam... Sufeream ca un câine, dar trăiam... Trăiam peste tot, în fiecare cuvânt... Cum de-au putut face aşa ceva? cum de-au putut închide totul? Cum de-au putut da oameni afară? Ce mă fac eu acu?*

Samuel Beckett (*Privind stânjenit în jur şoptind*): *Taci dracului că râde lumea*".

Replica lui Godot sintetizează relaţia teatru-viaţă, relaţie fundamentală în piesele pirandelliene, de unde este împrumutată (" *în fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam*..."). Suita interogaţiilor retorice trădează tensiunea interioară a personajului incapabil să delimite ze iluzia de realitate („*Trăiam peste tot, în fiecare cuvânt...*"). Decepţionat, el îşi pierde credinţa în chiar sensul existenţei (" Ce *mă fac eu acu?*").

Intervenţia lui Beckett, extrem de dură, (" *Taci dracului*...") pune însă capăt acestei tirade sentimentale. În jurul celor doi se adună treptat un public numeros. Teatrul a fost transplantat în stradă, graniţa dintre actori şi spectatori fiind desfiinţată. (E.C.)

EPOCI ŞI IDEOLOGII LITERARE

ROMANTISMUL

DACIA LITERARĂ

„Dacialiterară" reprezintă, în interiorul epocii paşoptiste, frontiera dintre două etape distincte. Prima, întinzându-se până la 1840, se află sub autoritatea lui Heliade Rădulescu şi Asachi şi este dominată de activitatea „*Curiera/ui românesc*" şi a „*Albinei româneşti*", cele dintâi publicaţii autohtone, înfiinţate în 1829. Cea de-a doua, plasată cronologic între 1840 şi 1860, este marcată de impunerea unor

noi periodice („Propă*şirea* „– 1848 şi „Români*a literară* „– *1855*), dar şi de afirmarea deplină a celor mai de seamă scriitori ai momentului.

Revista *„Dacia literară”* ia naştere la 30 ianuarie 1840, la Iaşi, din iniţiativa lui Mihail Kogălniceanu şi este suspendată după câteva numere. Acest act de cenzură a fost probabil provocat de atitudinea ostilă a redactorului şef faţă de stăpânire, dar sancţiunea se explică şi prin tipărirea în primele numere, a unor fabule de Alecu Donici, a nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi şi a *Anului 1840* de Grigore Alexandrescu – scrieri cu subiecte care incomodau puterea politică.

În pofida acestui destin scurt”, Da*cia literară”* are totuşi o importanţă decisivă pentru cultura noastră. Ea propune într-o perioadă de intense căutări, un *program* a*lcătuit* c*u luciditate și* s*imţ* cr*itic,* care promovează di*rectiva naţională î*n cultură, fixând totodată şi o ideologie literară, însuşită de întreaga generaţie de la 1840.

În *Introducţie* – articolul prin care se deschide primul număr – Mihail Kogălniceanu face un elogiu al predecesorilor (Heliade, Asachi, Bolintineanu – ctitori ai presei româneşti), dar remarcă şi culoarea locală accentuată şi neglijarea literaturii originale, lipsuri principale ale ziarelor lor.

Pornind de la aceste constatări, el alcătuieşte o listă de recomandări care vor constitui, de fapt, doctrina *„Daciei literare”*.

Doctrina

„Dacia literară” vizează în ansamblu trei grupe mari de obiective: crearea unei literaturi naţionale, realizarea unei limbi unitare şi dezvoltarea spiritului critic.

Revista îşi propune să fie *„o foaie românească”*, *„un repertoriu general al literaturii române”*, *„să se îndeletnicească”* doar *„cu producţiile româneşti”*, *„numai să fie bune”*, şi să iniţieze lupta *„pentru o literatură şi o limbă comună pentru toţi”*.

Articolul program afirmă aşadar, ca şi titulatura simbolică a publicaţiei, necesitatea depăşirii provincialismului şi a valorilor locale pentru afirmarea celor naţionale, încercarea de *a reprezenta artistic întreg spaţiul românesc* şi de a reface, măcar la nivel cultural, unitatea vechii Dacii, fără a se abandona însă criteriul axiologic în selecţia operelor.

În al doilea rând, revista indică, în spirit romantic, *cultivarea*

originalității naționale și *valorificarea folclorului, a istoriei și a naturii patriei*: „*Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații*". Paralel cu aceste sugestii, *se condamnă abuzul de imitații și traduceri modeste „care s-a făcut la noi o manie primejdioasă pentru că omoară în noi, duhul național*".

În concluzie, promovarea originalității ca o dimensiune fundamentală a creației artistice nu este doar un principiu estetic al romantismului, ci exprimă și dorința construirii unei identități naționale a literaturii române care s-o individualizeze printre celelalte literaturi.

Dincolo de grija pentru specificul național, se manifestă însă și preocuparea pentru *legitimarea spiritului critic*. „*Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare*".

„*Dacia literară*" statuează obiectivitatea și corectitudinea ca instrumente de măsură ale talentului literar, întemeind astfel instituția critică și punând capăt încurajării mediocrității.

Ea consideră specificul național un motor al culturii și al civilizației, pregătește teoretic unitatea politică, dar. mai ales, aduce în centrul atenției problemele literaturii românești. Îndemnurile revistei sunt încorporate în operele publicate, drumurile trasate sunt urmate cu sfințenie. Climatul cultural este efervescent, se dezvoltă genurile literare și apar noi specii, această dinamică fiind evidentă și în opere.

Poezia în poezia lirică se impune elegia (*Păstorul însingurat* de Vasile Cârlova și *o fată tânără pe patul morții* de Dimitrie Bolintineanu). meditația romantică (*Umbra lui Mircea*. *La Cozia* de Grigore Alexandrescu și *o noapte pe ruinurile Târgoviștei* de Ion Heliade Rădulescu). Sunt frecvente oda și poezia cu aspect de marș și imn (*Marșul oștirii române* de Vasile Cârlova, *Odă ostașilor români*, *Hora Unirii* de Vasile Alecsandri). Sunt cultivate speciile clasice, satira și epistola, semnate de Gri-ore Alexandrescu. Poezia epică își fixează rădăcinile în folclor (*Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu) și în istorie (baladele lui Bolintineanu), din aceeași zonă de inspirație crescând și „Legendele" și poemele eroice ale lui Alecsandri.

Proza în spaţiul epic, atrag atenţia fiziologiile (*Domnul Sarsailă, autorul* de Heliade Rădulescu şi *Fiziologia provinţialului* de Costache Negruzzi), poemul în proză (*Cântarea României* de Alecu Russo), monografia istorică (*Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* de Nicolae Bălcescu) şi nuvela de aceeaşi factură (*Sobieski şi românii* şi *Alexandru Lăpuşneanul* de Costache Negruzzi). În acelaşi timp se înregistrează şi primele încercări de roman (*Tainele inimii* de Mihail Kogălniceanu, *Manoil* şi *Elena* de Dimitrie Bolintineanu) şi se dezvoltă scrieri precum scrisorile (lui Negruzzi şi Ghica) şi discursul (Mihail Kogălniceanu).

Dramaturgia în teatru, se remarcă evoluţia comediei. Vasile Alecsandri îmbogăţeşte genul, scriind „cânticele" comice, comedii(*Chiriţa în laşi* şi *Chiriţa în provinţie*) şi apoi feerii (*Sânziana şi Pepelea*).

Programul „Da*ciei literare*" aşază aşadar, în centrul culturii, ideea de specific naţional, urmăreşte normarea, cultivarea, modernizarea şi unificarea limbii române literare, dar mai ales impulsionează creaţia artistică. Speciile cultivate de revistă şi de colaboratorii ei oglindesc efortul de a recupera o întreagă evoluţie a literaturii europene: clasicismul, iluminismul, preromantismul, romantismul şi realismul (de la fabulă, satiră şi comedie, la meditaţii pe tema ruinelor, terminând cu scene de mare efect din nuvela lui Negruzzi).

Receptare critică

„(...) în *Introducţia* la *Dacia literară*, Kogălniceanu aşterne pe hârtie programul şi manifestul romantismului românesc. El este sincronic cu acelea din Rusia, Spania, Portugalia şi din alte ţări şi are acelaşi aspect Biedermeier, vădit, „din capul locului, în pledoaria autorului pentru natura, folclorul, obiceiurile, istoria (cu exact un deceniu mai devreme şi Eliade o recomanda ca izvor) şi limba naţională (...)".

(Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*. Vol. I *Poezia*) (E.C.)

JUNIMEA ŞI JUNIMISMUL

Contextul

Junimea, grupare culturală şi literară ia naştere la Iaşi, în toamna lui 1863. Cei cinci întemeietori, intelectuali formaţi la studii în străinătate, sunt: Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Iacob Negruzzi, Vasile

Pogor şi Theodor Rosetti.

Societatea desfăşoară în timp un adevărat management cultural: *are o editură, o tipografie, un sistem de librării*. Junimiştii inventează „*dizertaţia de idef*\ iniţiază „*prelecţiuni populare 1*, editează *lucrări ştiinţifice* şi *antologii de poezie*, impunând treptat în cultură o scară de valori. Colaboratorii Junimii sunt scriitori (Vasile Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, Alexandru Vlahuţă, Panait Cerna), dar şi istorici (Al. D. Xenopol), filosofi (Vasile Conta) şi filologi (Alexandru Lambrior, Alexandru Philippide), alcătuind o adevărată şcoală de idei sau – într-o formulă a lui Tudor Vianu – „o *comunitate*”.

La 1 martie 1867 apare şi revista „Co*nvorbiri literare”.* Din 1884 publicaţia este lunară, iar din 1885 – lunară cu mai multe pagini. În aceeaşi perioadă, ea se mută la Bucureşti unde se vor ţine şi şedinţele grupării.

Între 1874 şi 1885, la Junimea, se afirmă o nouă direcţie literară, prin activitatea critică a lui Titu Maiorescu şi prin creaţia unor scriitori de marcă (Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici).

Urmează o etapă în care se ridică prima generaţie postmaioresciană, formată din Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinţi şi Constantin Rădulescu-Motru, care dau revistei „Co*nvorbiri literare”* un pronunţat caracter filosofic şi istoric, iar după 1895, o etapă decadentă, eclectică şi semănătoristă. Cu mici întreruperi revista apare până în zilele noastre.

Doctrina

Reprezentanţii Junimii *refuză retorismul*, *romantismul minor*, *patriotismul ostentativ*, manifestă un *gust clasic* şi *academic* şi propun un tip de *critică literară ironică*, *sceptică*, *vizionară* şi *interesată de descoperirea valorii*. Spiritul critic junimist recunoaşte şi apreciază adevărata natură a creaţiei literare: natura estetică. (E.C.)

TITU MAIORESCU

Anul 1864 delimitează, prin afirmarea Junimii, literatura „marilor clasici” de literatura paşoptistă.

Mentorul societăţii, Titu Maiorescu, pe baza unui program solid şi având alături o generaţie valoroasă, desfăşoară o *critică normativă*, *didactică*, *culturală*, *ştiinţifică* şi, de cele mai multe ori, *polemică* şi *incisivă* ce va promova „*o direcţie nouă în literatură1*.

El este un bun diagnostician care îmbină observaţiile

particulare cu ideile generale venite din logică, teoria literaturii şi filosofie. *Estetica sa*, inspirată de Aristotel, Hegel şi Schopenhauer, este *de ordin clasic*, *stilul* său este *clar*, *sobru*, iar *analizele* sale sunt echilibrate, logice, *bine argumentate*.

„În contra direcţiei de astăzi în cultura română” (1868)

În acest studiu, Maiorescu practică *o critică socială şi culturală*. El observă şi combate trei direcţii greşite pe care se înscriseseră contemporanii săi: *exagerările latiniştilor* care *susţineau originea pur romană a poporului român şi a limbii române, deformând şi falsificând astfel istoria*; *încurajarea mediocrităţii, primejdioasă pentru viaţa unui popor* şi mai ales *imitarea exaltată, fără discernământ a formelor culturale occidentale*, pentru care noi nu aveam în acel moment istoric un fundament temeinic sau o tradiţie.

Seduşi de „fenomenele măreţe” ale civilizaţiei apusene, cu care intraseră în contact, paşoptiştii asimilează nu numai ultimele descoperiri din ştiinţă, literatură sau arte, ci preiau, copiază şi instituţiile politice şi culturale.

Acceptarea acestor influenţe nu este însă, în viziunea criticului, una benefică pentru cultura română, pentru că ele nu se potrivesc cu stadiul ei precar de dezvoltare: *„este mai bine să nu facem o şcoală decât să facem o şcoală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc, decât să o facem lipsită de artă frumoasă…”*.

Formele nu corespund fondului şi de aceea ele sunt respinse şi criticate. Polemica maioresciană are însă un scop pedagogic, vizând până la urmă reformarea societăţii româneşti.

Teza formelor fără fond are un mare răsunet în epocă, dar şi mai târziu. Continuată şi reevaluată de Eugen Lovinescu, ea va constitui multă vreme obiectul unor dispute acerbe.

„Direcţia nouă în poezia şi proza română” (1872)

Mentorul Junimii identifică, în acest articol, existenţa în literatura română, a *unui curent nou*, *regenerator*, reprezentat de Vasile Alecsandri (prin pasteluri), de Mihai Eminescu (prin primele sale poezii publicate în „Co*nvorbiri literare”)* şi de Caragiale (prin comedii).

Maiorescu trece, aşadar, de la observaţiile generale, culturale la cele literare. El are despre cei trei autori intuiţii remarcabile şi face analize lucide, pertinente, concise, care vor deveni repere ale

receptării critice viitoare.

Doar pe baza a trei poezii eminesciene, criticul dă un verdict critic ce se va consolida de-a lungul timpului:

„Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum aşa de puţin format încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihai Eminescu”.

Formulele sunt memorabile, Maiorescu observă *pesimismul eminescian* (*” blazat în cuget”*), sugerează indirect *temperamentul romantic* al poetului (*” iubitor de antiteze cam exagerate”*) şi *modernitatea poeziei eminesciene* (*„om al timpului modern”*), dar exprimă şi o judecată de valoare, plasându-l pe Eminescu alături de alecsandri.

La fel de rezistente în timp sunt însă şi cercetările sale critice despre Octavian Goga (*Poeziile din Goga*) şi Sadoveanu (*Povestirile domnului Sadoveanu*) sau referirile, în contexte axiologice, la opera lui Slavici, Creangă şi Andrei Mureşanu.

„O cercetare critică a poeziei române de la 1867”.

Articolul prezintă sistemul estetic maiorescian, alcătuit din necesitatea stabilirii unui set de *principii generale* care să-i orienteze pe poeţi şi, totodată, pe critici.

Maiorescu porneşte de la „confuzia, frecventă în epocă, a valorilor politice, naţionale, sociale şi ştiinţifice cu valoarea estetică, şi diferenţiază *ştiinţa* de *artă*. În viziunea lui, *ştiinţa are ca obiect adevărul*, în timp ce *poezia se ocupă de frumos*. În plus, *adevărul* cuprinde *idei*, în timp ce *frumosul* conţine *„idei manifestate în materie sensibilă”*, cu alte cuvinte idei care emoţionează şi impresionează.

Pe baza acestor delimitări, criticul operează apoi o nouă distincţie între *condiţiunea materială* şi cea *ideală a poeziei*, adică între formă şi conţinut.

Astfel, condiţiunea materială a poeziei se referă la combinarea cuvintelor în aşa fel încât ele să-şi recâştige *funcţia expresivă* pe care au pierdut-o ca urmare a întrebuinţării lor zilnice, în timp ce condiţia ideală a poeziei înseamnă găsirea unei *idei care să desemneze un spaţiu al trăirii, o zonă a afectivităţii* şi care să fie „un *simţământ”,* o pasiune şi niciodată „o *cugetare exclusiv intelectuală”.*

Paralel cu aceste clasificări sunt date şi câteva recomandări şi sunt formulate o serie de restricţii. Maiorescu indică unele procedee de sensibilizare şi materializare a cuvântului: *alegerea cuvântului celui mai puţin abstract, folosirea epitetului ornant şi a tropilor* în general, dar şi evitarea comparaţiilor tocite de uzul poetic şi a diminutivelor.

Poetul trebuie să realizeze un echilibru între cuvinte şi idei (să nu folosească pentru idei puţine, cuvinte multe) şi de asemenea să respecte în distribuţia ideilor un *principiu al argumentării* şi *gradaţiei* („*o dezvoltare grabnică şi crescândă spre culminarea finală*”).

„Eminescu şi poeziile lui” (1889)

În *Eminescu şi poeziile lui*, Maiorescu îşi continuă comentariul din articolul *Direcţia nouă*... completând portretul poetului prin stabilirea unor corespondenţe între viaţă şi operă. Inspirându-se din filosofia schopenhaueriană, el dezvoltă o *teorie a geniului înnăscut*, *dezorientat*, *nepăsător* la întâmplările „vieţii externe”, *pesimist*, dar având acces la ideile generale.

Eminescu are o cultură „*la nivelul culturii europene*”, cunoştinţe din literatura antică şi modernă, din filosofia lui Platon, Kant şi Schopenhauer, dar exprimă „*ideea emoţională*, *adică ideea trăită*”. Poeziile absorb un material concret de unde se formează apoi „*înalte abstracţiuni*”.

În a doua parte, criticul analizează forma versului eminescian, marchează înrudirea lui cu poezia populară (la nivel eufonic), dar şi cu rimele noi, moderne şi încheie cu un punct de vedere ce exprimă o impresionantă clarviziune: „*Acesta a fost Eminescu*, *aceasta este opera lui*. *Pe cât se poate omeneşte prevedea*, *literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui şi forma* limbii *naţionale care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veşmântului cugetării româneşti*”.

„Comediile domnului Caragiale” (1885)

Maiorescu scrie *Comediile domnului Caragiale* cu intenţie polemică, apărându-l pe Caragiale de acuzaţiile de trivialitate ce i se aduc, în urma reprezentării pieselor sale pe scena Naţionalului.

Criticul face o demonstraţie de poetică, susţinând indirect *calitatea estetică a acestor creaţii* originale şi *delimitând poziţia moralei în artă*.

El consideră că arta este morală prin ea însăşi, trivială fiind doar absenţa talentului. Prin opera sa, *artistul îşi anulează subiectivitatea*, se *ridică în lumea ficţiunii impersonale*, *eliberându-se* şi *eliberându-l şi pe cititor de egoism*. În plus, moralitatea artei nu este aceea a codului penal, nu este o moralitate practică.

Personajele lui Caragiale vorbesc şi se poartă astfel, tocmai pentru că literatura *„trebuie să dea iluzia realului”*. *„Lin limbagiu academic în gura lor, ar distruge această iluzie”* şi ar *„nimici toată lucrarea”*.

Scopul operei de artă este aşadar nu pedepsirea răului, ci trezirea unei *emoţii estetice*, sensibilizarea cititorului.

„Poeţi şi critici” (1886)

Acest studiu are o miză polemică. Provocat de afirmaţiile a doi tineri scriitori (Barbu Ştefănescu Delavrancea şi Alexandru Vlahuţă) care contestaseră valoarea lui Alecsandri şi pledau pentru poezia lui Eminescu, Maiorescu reevaluează poziţia autorului pastelurilor în literatura română, considerându-l pe acesta un reper axiologic şi existenţial, precursor al lui Caragiale şi Eminescu.

În acelaşi timp, criticul justifică eroarea făcută de cei doi scriitori, prin „natura” pe care o au, natură de „artişti”, diferită de natura specifică a criticului literar. *Poeţii* sunt, după Maiorescu, *subiectivi*, *părtinitori*, au o structură prismatică, un anume mod de a percepe lumea, în vreme ce, *criticii sunt nepărtinitori*, obiectivi. Măsurarea şi aprecierea talentului rămâne, de aceea, în sarcina criticului care are ochiul format pentru descoperirea valorii. Această teză, ca şi alte puncte de vedere maioresciene, va influenţa considerabil istoria literaturii române. Adoptată de unii, respinsă de alţii, ea va constitui un subiect controversat.

Receptare critică

„Junimea (...) a promovat programatic doar critica prezentului, şi prin aceasta a sporit considerabil acuitatea mentalităţii româneşti pe latura adevărului, în cadrul unui prezent la îmbunătăţirea căruia, în toate sensurile, estetic, moral, social, politic, a contribuit”.

(Ion Negoiţescu, *Istoria literaturii române*)

„Maiorescu are în toate vocaţia începutului: la Institutul Preparandal, la Universitate, în Parlament. Este spiritul care va scrie Criticile: propunând principiile ortografiei, ale poeziei, ale dreptului,

ale culturii. Nu numai lingvist sau critic, dar şi filosof. Obiectul lui e toată Cultura".

(Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu*) (E.C.)

PERIOADA INTERBELICĂ

Context. La sfârşitul primului război mondial, o dată ce obiectivele politice ale ţării se realizează, se declanşează în plan social şi cultural o dramă a opţiunii care are în centru problema specificului naţional.

Cercetarea ideologiei literare interbelice ne arată că această perioadă este puternic agitată de dispute în jurul următorilor termeni: *etic I estetic*, *estetic I social I politic*, *naţional I universal*, *tradiţional / modern*.

Publicistica indică şi ea, cu precizie, existenţa unui mozaic de puncte de vedere, de programe şi sensibilităţi. Intelectualii vremii au atitudini divergente, uneori extremiste şi se grupează în mai multe tabere. Pe o poziţie tradiţionalistă, antimodernistă, retrogradă se situează „Gând*irea", dar şi* „Cuvâ*ntul literar şi artistic",* „Ramu*ri",* „Famil*ia",* „Viaţ*a românească", în* timp ce modernismul şi autoconservatorismul sunt promovate mai ales de „Zbur*ătorul",* „Tipar*niţa literară",* „Român*ia literară",* „Kalen*de",* „Revi*sta fundaţiilor regale".*

MODERNISMUL

O importanţă deosebită au, în perioada interbelică, revista şi cenaclul „*Zburătorul*", înfiinţate de Eugen Lovinescu.

Deşi are o apariţie scurtă şi discontinuă (1919-1922, 1926-1927) şi nu atinge longevitatea „*Convorbirilor literare*", a „*Vieţii româneşti"* sau a „Gând*irii",* publicaţia influenţează în mod decisiv cultura epocii. Cea mai mare parte din spaţiul ei este destinată literaturii şi cronicilor (teatrale, literare, de idei), iar în cuprins se pot citi numele unor poeţi şi prozatori valoroşi (Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Ion Barbu) şi ale unor critici de marcă (Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu).

O activitate mult mai intensă şi de lungă durată desfăşoară cenaclul „*Zburătorul*" din strada Câmpineanu, unde se afla şi locuinţa criticului.

Timp de două decenii şi jumătate aici se formează personalităţi exponenţiale ale literaturii române, sunt promovate noi talente, se

condamnă critica semănătoristă şi poporanistă, se luptă pe o direcţie deschisă de Titu Maiorescu împotriva confuziei eticului cu esteticul.

„Zburătorul” urmăreşte realizarea sincronizării culturale şi literare cu Occidentul (prin imitaţia formelor), susţine caracterul fluctuant al valorilor estetice sub presiunea factorilor istorici, îşi propune „revizuirea” clasicilor şi sprijinirea debutanţilor, refuză autohtonizarea şi provincializarea literaturii, optează deschis pentru obiectivizarea şi citadinizarea prozei şi pentru reflexivizarea şi subiectivizarea poeziei.

Aceste principii, difuzate de *„Zburătorul”*, respectate de o întreagă epocă literară sunt formulate şi impuse de Eugen Lovinescu. Având o formaţie maioresciană, el practică o critică expresivă, concisă şi imparţială, dovedind în acelaşi timp abilitate polemică.

Sceptic faţă de critica ştiinţifică, întemeiază o critică impresionistă, bazată pe relativism estetic şi diferenţiere. Metoda lui este numită *„centripetism estetic”*, criticul intuind într-o primă fază *„nucleul inefabil al operei”* şi străbătând apoi toate straturile ei, într-o analiză concentrică, personală, care renunţă la detalii biografice, la elementele colaterale ale creaţiei, surprinzându-i în schimb originalitatea şi nota specifică. Exegezele lovinesciene se bazează însă pe o fundamentare teoretică foarte solidă.

Lovinescu este fondatorul „modernismului1, concept pe care-l explică şi-l aplică în *Istoria civilizaţiei române moderne* (vol. I-III, 1924-1925) şi în *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1930). (E.C)

EUGEN LOVINESCU

Mutaţia valorilor estetice

În capitolul VI al *Istoriei literaturii române contemporane*, Lovinescu reia doctrina sincronismului, formulată pe larg în *Istoria civilizaţiei române moderne*.

Criticul afirmă că există *„un spirit al veacului”*, *un saeculum”*, despre care vorbeşte şi Tacit, adică o *„sumă de condiţii materiale şi morale ce configurează într-o epocă viaţa popoarelor europene”*.

Datorită dezvoltării mijloacelor de comunicare, în epoca modernă, orice formă de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu în toată Europa, viaţa culturală omogenizându-se.

O altă idee, dezvoltată de Lovinescu este aceea a „imitaţiei", preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde, pe care o aplică fenomenului cultural românesc.

Imitaţia trebuie să se facă de sus în jos, de la interior la exterior. Putem, aşadar, împrumuta ultimele descoperiri ale culturii occidentale fără a reface neapărat etapele prin care s-a ajuns la aceste descoperiri. Spre deosebire de Tarde şi de junimişti, Lovinescu sugerează totuşi ca *adoptarea formelor să fie în mod necesar continuată de o adaptare*, întrucât „*imitaţia simplă fără asimilare nu reprezintă o reluare pozitivă*". În plus, sincronizarea cu literatura europeană trebuie dublată de un efort de diferenţiere, factorul etnic şi originalitatea fiecărui autor contribuind la aceasta.

A doua problemă tratată în acest volum este aceea a modalităţilor de abordare şi a perspectivelor corecte asupra creaţiei literare. Demersul critic trebuie să ţină seama de o regulă de aur: *mutaţia valorilor nu implică obligatoriu şi progresul lor*. Modernismul nu-şi poate afirma superioritatea artistică asupra antichităţii. Un anumit stadiu din evoluţia culturii nu este obligatoriu superior celui precedent. Paralelismele, studiile comparative care au drept scop formularea unei judecăţi de valoare se admit doar în interiorul aceleiaşi epoci şi aceleiaşi familii estetice. *O operă literară polivalentă primeşte de-a lungul timpului o varietate de interpretări*, este privită din diferite unghiuri, este analizată prin procedee diferite, de generaţii diferite de critici şi suportă în acest fel un şir de mutaţii estetice care-i demonstrează vitalitatea.

În viziunea criticului, creaţiile trecutului presupun o critică istorică, atentă la sensibilitatea timpului în care au fost produse şi la contextul cultural în care au apărut. Această metodă întâmpină totuşi greutăţi, cercetătorul neavând o relaţie directă cu fenomenul studiat, ci una intermediată de relaţiile pe care predecesorii săi le-au avut cu acest fenomen. De aceea, *preferabilă rămâne critica sincronică*. Deşi stânjenită de elemente biografice sau contextuale, ea are până la urmă o legătură nemijlocită cu opera literară, lucrează în „materie vie", vorbeşte în numele unei sensibilităţi vii.

Pentru observarea mutaţiilor, perspectiva istorică pare însă indispensabilă. Cu toate acestea, unele schimbări de valori sunt evidente şi fără o distanţare în timp. O asemenea evoluţie s-a petrecut

şi în perioada interbelică, fiind reprezentată de trecerea de la etic la estetic.

Lovinescu repudiază semănătorismul şi poporanismul tocmai pentru că, neglijând calitatea estetică, a unei opere literare, cele două curente acordă o importanţă exagerată valorilor ei etice şi sociale. Criticul consideră poezia semănătoristă anacronică, din pricina incapacităţii ei de a crea noi principii estetice, în vreme ce simbolismul este apreciat tocmai pentru că luptă împotriva *„formelor învechite de artă”*. Dar aceste idei sunt mai nuanţate în volumul *Evoluţia poeziei lirice*.

„Evoluţia poeziei lirice”.

În volumul al treilea al *Istoriei literaturii române contemporane* Lovinescu analizează semănătorismul, neosămănătorismul şi tradiţionalismul ai cărui reprezentanţi sunt: Iorga, Coşbuc, Goga, Crainic, Pillat, Voiculescu; descrie mişcarea modernistă şi simbolistă de la *„Viaţa nouă”*; închină un capitol avangardei formate din Ion Vinea, Barbu Fundoianu, Tristan Tzara şi trece în revistă personalităţile evidenţiate la *Zburătond*.

Din punctul lui de vedere, poezia modernă îşi are rădăcinile în simbolism, simbolismul preferând poeziei didactice, gnomice, descriptive, poezia lirică, definită prin sugestie, muzicalitate, ambiguitate şi prin renunţarea la prozodia tradiţională.

Dar alte simptome ale modernităţii mai sunt şi intelectualizarea emoţiei poetice, reflexivizarea şi subiectivizarea discursului, teoretizate şi apoi recomandate de critic.

„Evoluţia prozei literare”.

În proză însă, opţiunea fermă pentru modernism se manifestă prin tendinţa spre obiectivitate şi citadinizare.

Spre exemplu, *Ion* al lui Liviu Rebreanu, deşi are un subiect ţărănesc, corespunde exigenţelor de gust şi obiectivitate ale criticului. Romanul, eliberat de lirism, de convenţiile şi clişeele idealismului este considerat o replică dată semănătorismului, *„o creaţie obiectivă, puternică”*.

Formula lui *Ion*, susţine Lovinescu, este *„formula marilor construcţii epice”*, *„formula ciclică a zugrăvirii vieţii în toate dimensiunile ei”*. Mijloacele de expresie se supun şi ele caracterului realist şi obiectiv al viziunii. Sunt respinse *„floricelele de stil”*. În

favoarea expresiei bolovănoase a cuvântului.

Personajul Ion, de asemenea, nu este perceput ca tip social sau moral, ci este văzut ca *energie*, ca o *„forţă care se topeşte în imensitatea simbolică a unei creaţii chtonice”*.

Analiza dovedeşte acuitatea spiritului lovinescian, conştiinţa estetică a criticului, sensibilitatea sa morală, dar mai ales aplicabilitatea scrierilor sale teoretice.

Receptare critică

„Lovinescu face critică în chip consecvent, scrie, adică, nu două-trei articole pe an, ci în fiecare săptămână şi despre toate cărţile. Nimeni din generaţia lui nu-l va urma în această acţiune istovitoare. Încă un semn că E. Lovinescu era predestinat – sau a voit el însuşi să fie – înaintea tuturor, criticul nu al unei singure generaţii, ci al unei epoci. Epoca înseamnă, pentru el, 40 de ani, adică din amurgul unui romantism tardiv, ţărănesc, până în momentul în care pojarul avangardismului aproape că trecuse. Aceasta înseamnă ceea ce numim cu un termen nesigur literatura română modernă. [...] Imaginaţia lui Lovinescu urmează un traseu invers: criticul este deja instalat în inima operei, când începe propriu-zis analiza el a atins «elementul generator» şi demersul începe prin a străpunge spre exterior, pereţii ce o despart de domeniile învecinate. În jurul ideii centrale apare astfel o reţea de imagini explicatoare şi apreciative. Imaginile sunt adunate apoi într-un portret, fantezia critică se repliază, revine la punctul de la care a pornit. Durata acestei navete marchează ritmul şi simetria textului lovinescian”.

(Eugen Simion, *Eugen Lovinescu*, *scepticul mântuit*) (E.C.)

GEORGE CĂLINESCU

George Călinescu aparţine celei de-a treia generaţii post maioresciene, alături de Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Tudor Vianu.

Lovinescian prin conştiinţa axiologică şi prin importanţa pe care o acordă criteriului estetic în analiza operelor literare, criticul îşi afirmă rapid originalitatea prin sensibilitatea şi exuberanţa sa artistică, prin intuiţie şi expresivitate.

Spirit asociativ, dovedind un gust sigur şi o informaţie copleşitoare, George Călinescu are aptitudini pentru sintezele monografice de mari dimensiuni. Deşi a scris cronică şi foileton critic,

alege, până la urmă, studiul amplu de exegeză literară care îi permite o mai largă desfăşurare a talentului creativ pentru că, în viziunea sa, *„critica nu este decât o formă de expresie a spiritului creator, deci un exerciţiu literar"*.

Istoria literaturii române de la origini până în prezent

Istoria literaturii române... este o construcţie monumentală ce acoperă cronologic, dar şi tipologic întreg câmpul literaturii, o carte „integrală" realizată din perspectivă istorică, în care autorul selectează, evaluează şi filtrează valorile, dar şi opera unui moralist-estet, atent la textele analizate, dar şi la contextul lor cultural, la anecdotica ce le înconjoară, la psihologia şi biografia celui ce le-a dat naştere şi la conştiinţa celor ce le-au receptat.

În *Istoria literaturii române*... literatura este *dramatizată* (pusă în scenă) şi *epicizată* (transformată într-o mare poveste în care scriitorii ajung personaje). Minuţioasă şi documentată, balzaciană prin verosimilitate, cartea reprezintă un tablou critic exhaustiv, Călinescu revalorifică tradiţia, exprimă judecăţi fundamentale despre scriitorii români ai secolelor XVII-XIX, îi analizează pe contemporanii săi (scriitorii interbelici), alcătuind de fapt „canonul literar" şi tratează în final ideea de „specific naţional" (concept care nu este la el aprioric, ci rezultat al valorii estetice).

Criticul trece în revistă curente, perioade, grupări de scriitori şi formule artistice, face observaţii sociologice, psihologice, se plimbă cu mare abilitate printre opere şi autori. El stabileşte filiaţii şi afinităţi între creaţii şi scriitori, atât în sincronie (pe axa orizontală prezentului), cât şi în diacronie (vertical, din trecut spre prezent), atât în interiorul literaturii române, cât şi în spaţiul literaturii universale.

Astfel, pe Vitoria Lipan o aseamănă cu personajele shakespeariene, numind-o *„Hamletul feminin"*, iar pe autorul ei îl aşază în vecinătatea lui Creangă şi Caragiale, stabilind numai diferenţele specifice: *„Luat în totalitate, Mihail Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă, asemănător lui Creangă şi lui Caragiale, mai inventiv decât cel dintâi, mai poet* decât *cel de-al doilea, deşi fără echilibrul artistic al lui Caragiale"*.

Imensa cantitate de informaţie este organizata, divizată, împărţită *monografic*, pe epoci (*Epoca veche*, *Romanticii*), autori (Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu), mişcări literare (*Junimea*,

Moderniştii), sau tematic (*Romanul copilăriei*, *Romanul gloatei*).

În comentariul asupra operei lui Caragiale se întrevăd toate calităţile criticului. Fără să fie sobru sau pedant, ci dovedindu-se dimpotrivă ingenios, inventiv, spontan, nonşalant, folosindu-se de procedeele caracteristice creaţiei (portretul şi descrierea), Călinescu analizează personajele din comedia *o scrisoare pierdută* în termeni memorabili, plastici şi adeseori cu aspect de sentinţă: „*Ştefan Tipătescu*, *prefectul*, *e foarte neînsemnat ca om*, *Zaharia Trahanache e o variantă bonomă a lui Jupân Dumitrache*, „*un cocii*” *cu bănuielile uşor de potolit*. *Agamiţă Dandanache e mai mult un bâlbâit şi mărginit mintal*… *Farfuridi*, *Brănzovenescu*, *Cetăţeanul turmentat*, *cei dintâi tenebroşi*, *ultimul onest şi beţiv*, *sunt mai curând nişte intrări grase în scenă decât nişte corporalităţi*…”

Asociaţiile comice (Pristanda este comparat cu Poloniu din *Hamlet*) sau cele sintetice, generale („*Este la Caragiale un umor inefabil*, *ca şi lirismul eminescian*”) sunt spectaculoase, impunându-se, tocmai de aceea, ca jaloane în orice receptare critică viitoare.

Ca stil, interpretare, eşafod şi ierarhie de valori, această lucrare a lui Călinescu nu numai că nu este vetustă, dar rămâne un studiu important, în special prin originalitatea formulei sale.

„Sensul clasicismului”.

În *Sensul clasicismului*, text iniţial pregătit ca suport pentru o prelegere rostită la Facultatea de Litere din Bucureşti şi publicat apoi în volumul *Ulysse*, Călinescu aproximează structura temperamentală şi artistică a „*clasicului*”.

Din punctul lui de vedere, spiritul clasic se defineşte prin fixarea într-un tipar, într-un model imuabil, prin refuzul schimbării şi prin seninătate: „*Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întâlni* niciodată *ineditul*, *de a rămâne mereu în tipic*”. Dispoziţia clasicului faţă de evenimente este indiferenţa: „*un clasic nu e absorbit de evenimente*, *nu e surprins de ele şi în momentul chiar căndle trăieşte*, *le contemplă cu un ochi străin*, *cu un calm propriu clasicului*”.

Scriitorul clasic caută „tipicitatea”, este detaşat, impersonal, olimpian, dar reuşeşte cu toate acestea să valorifice pozitiv, creativ „*falsa accidentalitate*, *stingând cu forme impresionistice geometria morală şi dând exactităţii o ondulaţie de evanescenţă*”.

Raportându-se la ultima etapă din creaţia eminesciană,

Călinescu descrie profilul clasic al poetului: „*Versurile lui Eminescu din Glossa*: «*Vreme trece, vreme vine/ Toate-s vechi și nouă toate*» *traduse în plan estetic ne dau un punct de vedere clasic și Eminescu prin eleatismul lui se orientează în ultimii ani spre un veritabil clasicism*”.

Apelând la acest exemplu, criticul introduce şi opoziţia clasic / romantic, dezvoltată şi aprofundată în *Clasicism*, *romantism*, *baroc*. El disociază înclinaţia spre aspectele particulare, proprie romantismului minor, de preferinţa clasicului pentru aspectele generale, definitorii şi caracteristice.

„Clasicism, romantism, baroc”.

Studiul face parte din introducerea la *Impresii asupra literaturii spaniole*. Ca şi în marile lucrări de exegeză, criticul demonstrează şi în acest text că poate fi un teoretician lucid, dublat de un analist impresionist, febril.

Deşi axat pe dihotomia clasic/romantic, articolul se deschide cu o observaţie generală, indispensabilă înţelegerii doctrinelor estetice: „*Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic*”. Curentele nu pot fi aşadar identificate în stare genuină şi nici nu se repartizează sau se succed perfect în timp.

Interferenţele care apar sunt cauzate de particularităţile istorice şi de evoluţie ale literaturii naţionale. O delimitare strictă rămâne de aceea arbitrară. Pot fi însă descoperite structuri mentale şi afective, tipuri de atitudini şi viziuni specifice celor două tipare: clasic / romantic.

Călinescu surprinde aceste invariabile, creând practic o tipologie a clasicului şi a romanticului: „*Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește*, «*normal*» (...). *Individul romantic este utopia unui om complet* «*anormal*» (*excepțional*); „*Clasicul e social, sociabil, caută* «*comerțul*»; „*Romanticul e singuratic*”; „*Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic*”.

Clasificarea, făcută de critic se aplică la nivelul scriitorului: „*Bolnav încearcă a fi și autorul romantic* (*Chopin*, *Eminescu*), *dar se poate extinde și la nivelul personajului de această factură*”.

Mai mult, caracterizând clasicul şi romanticul, autorul sugerează indirect şi o listă de teme, idei şi formule cultivate în clasicism şi romantism: „*Clasicul cultivă portretul moral, romanticul biografia*”, „*Clasicul are despre lume o viziune caracterologică, romanticul vine cu*

interes istoric", „*Clasicul e didactic, epic, tragic, anacronic*. *Romanticul e liric, dramatic, speculativ*". În acest mod, romantismul şi clasicismul încetează a mai fi văzute ca nişte forme ale spiritului şi sunt percepute ca matrice istorice, culturale şi literare.

Călinescu nu-şi propune, în acest studiu, să definească ambianţa în care s-au cristalizat cele două orientări estetice (clasicism şi romantism), nu recurge la enumerarea elementelor lor specifice, dar schiţând trăsăturile generice ale fiinţei clasice, sau romantice, indică implicit şi asemenea aspecte.

Receptare critică

„G. Călinescu introduce şi în limbajul estetic libertatea cuvântului şi imaginaţia creatoare: cele mai abstracte noţiuni se însufleţesc şi se leagă în chip nevăzut. G. Călinescu umple de viaţă spaţiul ideilor; între două definiţii estetice ne aşteptăm la o lovitură de teatru. [...] Ideile capătă la el o prezenţă aproape fizică, sunt personajele unei comedii, se costumează, se deghizează, se mişcă într-un decor studiat minuţios".

(Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*) (E.C.)

TRADIŢIONALISMUL

I în prima jumătate a secolului XX, viaţa politică şi culturală este dinamizată de o serie de polemici care vizau opţiunea pentru sat sau oraş, tradiţie sau modernitate, Orient sau Occident. În plan literar, înfruntările se produc între două curente de idei (tradiţionalism şi modernism) susţinute fiecare în parte de un număr important de reviste.

Primele decenii însă se caracterizează prin triumful tradiţionalismului, bine reprezentat de „*Semănătorul*" şi „*Viaţa românească*". Mişcarea semănătoristă, având-ul ca lider pe Nicolae Iorga, *glorifică trecutul şi lumea ţărănească*, respingând civilizaţia urbană şi poezia modernă simbolistă. Orientarea poporanistă aflată sub autoritatea lui Constantin Stere şi Garabet Ibrăileanu pledează pentru *răspândirea culturii în rândul maselor*, *teoretizează ideea de specific-national* în literatură şi o transformă într-un criteriu axiologic.

În perioada interbelică tendinţele tradiţionaliste şi moderniste se echilibrează. Apare „*Zburătorul*", care se opune cu forţă direcţiilor conservatoare. Pe de altă parte, chiar doctrina tradiţionalistă nu mai este la fel de unitară.

În 1921, la Cluj, Cezar Petrescu, Adrian Maniu, Gib Mihăescu şi Lucian Blaga fondează „*Gândirea*”. Publicaţia este condusă din 1926 de Nichifor Crainic care adaugă tradiţionalismului viziunea ortodoxistă, exaltă primitivismul satului şi-i conferă o dimensiune mistică.

„*Gândirea*” refuză „europenismul” şi „occidentalismul”, defineşte specificul naţional prin ortodoxism, diferenţiază cultura de civilizaţie, preferând-o pe cea dintâi. În lirică, *gândirismul proclamă crearea unei dimensiuni metafizice, transcendente a existenţei*, *asimilarea influenţelor expresionismului german* şi *resuscitarea elementarului*, iar în proză indică *păstrarea unei puternice legături cu realitatea* şi *preluarea formulei dostoievskiene a realismului integral*.

Revista nu a impus nume mari în literatura română, dar s-a bucurat totuşi de colaborările pasagere ale lui Lucian Blaga, Matei Călinescu, Ion Pillat, Vasile Voiculescu.

În 1928 apare în paginile ei *Manifestul Crinului Alb*, semnat de Sorin Pavel, Petru Marcu Balş şi Ion Nestor. Autohtonismul se transformă în naţionalism etnicist şi „*Gândirea*” trece pe o poziţie extremistă care-i aduce, în timp, izolarea.

În anii ’30, pe o linie tradiţionalistă se situează şi câţiva tineri (Mircea Eliade, Nae Ionescu, Petru Comarnescu, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Emil Cioran). Noua generaţie spiritualistă crede cu tărie în purificarea vieţii politice, culturale şi literare, *cultivă valorile pure*. *spirituale* (trăirismul), înclină spre trăirea şi experimentarea ideilor şi spre un *realism autenticist modern*, optează deopotrivă pentru Orient şi Occident. Astfel, în cele din urmă, tradiţionalismul şi modernismul se întâlnesc şi încep să conlucreze, nemaifiind fundamental opuse. (E.C.)

NICHIFOR CRAINIC

„Sensul tradiţiei”.

În acest articol Nichifor Crainic sintetizează doctrina gândirismului. El îi atacă pe intelectualiştii *franţuzomani* combătând implicit europenismul şi atracţia occidentală şi propunând în schimb apropierea de Orient şi conservarea valorilor autohtone.

În viziunea teoreticianului, romanticii din veacul trecut copiază modele politice şi sociale apusene, dar în cultură se inspiră din realităţile locale, în timp ce contemporanii săi abandonează definitiv aceste realităţi, aderând necondiţionat la cultura franceză.

Or, tradiţionalismul urmăreşte, în primul rând, crearea şi cultivarea valorilor naţionale, specifice. Influenţele de afară nu sunt excluse, însă ele vor fi adaptate culturii noastre şi vor avea doar o importanţă secundară. *împrumuturile trebuie făcute mai ales din Orient*, cultura română având mecanismele necesare asimilării lor fireşti: *„Cine preconizează orientarea spre Occident rosteşte un nonsens. Orientarea cuprinde în sine cuvântul Orient şi înseamnă îndreptare spre Orient, după Orient. Altarele se aşază spre Orient, icoanele căminului se aşază pe peretele dinspre Orient, ţăranul când se închină pe câmp se întoarce spre Orient. Moştenim un pământ răsăritean, moştenim părinţii creştini, soarta noastră se cuprinde în aceste date geoantropologice”*.

Nichifor Crainic este un antioccidental şi un prorăsăritean. Prin ortodoxism, el justifică apartenenţa noastră la zona culturală orientală, dar ortodoxismul constituie şi elementul de diferenţiere faţă de celelalte grupări tradiţionaliste. Deşi *„Gândirea”* se plasează în descendenţa *„Semănătorului”* şi manifestă aceeaşi preocupare pentru folclor şi istorie, ea se delimitează totuşi de acesta prin *atenţia acordată, caracterului religios al culturii*: *„Cultura noastră istorică s-a dezvoltat din Biserică. Mai mult, această dogmă este impusă şi în domeniul artei care dobândeşte o orientare ortodoxistă programatică”*.

Chiar dacă refuză paseismul romantic şi ancorarea în trecut şi declară că înţeleg prin tradiţie o forţă dinamică, un anume tip de viziune asupra lumii, o modalitate de-a „plasticiza”, „poetiza” şi „filosofa”, gândiriştii apără totuşi o mentalitate patriarhală, anacronică.

Teza etnicistă şi ortodoxistă este absurdă şi unilaterală, reducând literatura în mod abuziv la substanţa ei religioasă şi naţională şi făcând din aceste trăsături un criteriu de evaluare a creaţiei artistice. (E.C.)

LUCIAN BLAGA

„Cultură minoră, cultură majoră”.

În *Trilogia culturii* Blaga deosebeşte cultura minoră (populară, rurală) de cultura majoră (urbană, istorică). Anumite particularităţi calitative şi structurale explică această delimitare şi, în plus, fiecare tip de cultură circumscrie un tip de spaţiu (satul/oraşul).

Ideile filosofului sunt conservatoare, moderat-tradiţionaliste, iar perspectiva lui – anistorică, mitizantă. El susţine că satul se găseşte în centrul lumii şi are *„un destin cosmic”*, iar a trăi la sat înseamnă a trăi

în *„zariştea cosmică”*, în timp ce oraşul este privit ca un univers ostil, străin, lipsit de confortul siguranţei (*„copilul se pierde aici părăsit de orice siguranţă”*).

Blaga îşi exprimă, ca şi gândiriştii, aversiunea faţă de civilizaţia citadină, modernă, atribuie, ca şi aceştia, etnicului rolul de factor determinant pentru sensibilitatea unei culturi, dar se singularizează printr-o viziune inedită, printr-un *tradiţionalism metafizic*.

„Spaţiul mioritic”.

Pentru Blaga a crea înseamnă a fi. Creaţia are un statut ontologic, creatorul depăşindu-şi, prin ea, orizontul empiric. Fiecare creator poate crea însă doar în interiorul unor categorii stilistice din înlănţuirea cărora rezultă matricea stilistică înnăscută. Matricea stilistică influenţează şi dictează profilul oricărei culturi, conferindu-i totodată acesteia originalitate. Ea se constituie prin coexistenţa, acţiunea şi organizarea mai multor factori ce ţin de subconştient: *orizontul spaţial*, *orizontul temporal*, *atitudinea faţă de destin*”, nă*zuinţa de formare a unor valori”,* felul în care se pun *„accentele axiologice”.*

Astfel, orizontul nostru sufletesc spaţial apare ondulat (deal-vale), timpul se prezintă ca o succesiune de urcuşuri şi coborâşuri, iar atitudinea noastră în faţa destinului este echilibrată, *„nici pesimistă*, *nici optimistă”*.

„Revolta fondului nostru nelatin”.

În acest articol din tinereţe, publicat în *„Gândirea”* (numărul 10), Blaga se declară exponentul *„revoltei fondului nostru nelatin”*. Pentru el tradiţia înseamnă însă mai puţin valori autohtone cât o anume *determinare cosmică şi ereditară*. Noi îi moştenim pe strămoşii noştri latini, dar conservăm şi un bogat *„fond slavo-trac”*. Spiritualitatea românească se caracterizează prin armonie, simetrie, raţiune, deci printr-o dominantă latină, dar şi printr-o coordonată barbară, vitalistă, iraţională.

Autorul *Trilogiei culturii*, fără a nega importanţa unui patrimoniu latin, apără totuşi *acţiunea modelatoare*, *formativă a unui ferment iraţional*, asupra sufletului românesc, acestuia datorându-i-se obscuritatea, neliniştea existenţială, vitalitatea exuberantă, primitivismul.

Textul conţine aşadar un elogiu al dualităţii funciare a fiinţei

noastre spirituale şi culturale, înlăturând totodată exclusivismul latin.

Receptare critică

Tradiţionalismul nu e convertirea semănătorismului, tradiţionalismul e un stil, o formulă inventată de poeţi moderni, ieşiţi adesea din şcoala simbolismului. [...] Tradiţionalismul este mai degrabă un program decât o sensibilitate reală; sensibilitatea este una singură, poezia însăşi nu este altfel decât modernă; s unii poeţi, însă, cu bună ştiinţă se opun schimbării cultivând o atitudine ostilă faţă de nou, redescoperind tradiţia. Dacă modernismul e un mod de a simţi, tradiţionalismul e aproape în întregime un stil. Aici trebuie căutată deosebirea faţă de semănătorism".

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*) (E.C.)

AVANGARDISMUL

Contextul. Prezent în limbajul militar al Evului Mediu, termenul avangardă (avant-garde) se referă iniţial la un detaşament trimis într-o misiune de război. În recunoaştere.

Începând însă cu secolul XIX el desemnează şi tendinţele novatoare, radicale din politică, literatură, pictură, arhitectură, muzică, cinematografie.

Deşi au în comun *spiritul ludic şi agresiv*, *aversiunea faţă de tradiţie şi convenţiile literare sau sociale*, mişcările avangardiste (futurismul, dadaismul, suprarealismul, constructivismul, integralismul) variază prin formulă, prin gradul de nonconformism şi prin intensitatea negaţiei.

La Cabaretul Voltaire, în Zürich, în 1916, Tristan Tzara cu un grup de prieteni (din care fac parte germanii Hugo Ball şi Richard Huelsenbeck şi conaţionalul său român, Victor Brauner) întemeiază *dadaismul*. Organizând recitaluri de anti-poezie şi expoziţii de colaje, artiştii se revoltă împotriva artei, dovedind o atitudine iconoclastă.

Îndrăzneţe şi virulente sunt însă şi grupările din ţară, formate, mai ales, în jurul unor reviste: *constructivismul* (promovat de „Co*ntemporanul*", „75*HP*", Pu*nct*"), in*tegralismul* şi su*prarealismul* (susţinute de „In*tegral*", Ur*muz*", „Al*ge*").

Avangardiştii români reconsideră substanţa literaturii, fac gesturi de frondă, sunt autori de manifeste literare. Ion Vinea, Adrian Maniu, Gherasim Luca, Saşa Pană, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Ştefan Roll, Virgil Gheorghiu, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu se

proclamă cu vehemență deschizători de drum.

Doctrina

Unii cercetători consideră avangarda ca una dintre *„fețele modernității”* (Matei Călinescu), alții sunt de părere că ea este punctul extrem în care a ajuns modernismul.

Noul curent literar își propune *abolirea ierarhiilor de orice tip*, *ruptura cu tradiția și dinamitarea ei*. *Retorica ofensivă*, *vizionarismul*, *caracterul violent* maschează însă o dramă a existenței, o criză determinată de sesizarea opoziției dintre realitate și absolut, dintre libertate și necesitate.

Dadaismul parodiază genurile literare, actul creator în sine, stilul. În *Manifestul despre iubirea slabă și iubirea amară* Tristan Tzara oferă o rețetă pentru realizarea unei poezii dadaiste. Autorul încalcă însă deliberat toate regulile gramaticii, ale logicii și expresivității, dând câștig de cauză spontaneității absolute. De altfel, chiar alegerea numelui acestei mișcări pe care el a inițiat-o, se face apelând la hazard (dintr-un dicționar Larousse este extras la întâmplare un cuvânt „dada”-căluț).

Suprarealismul, inspirat de dadaism, dar contrazicându-l pe acesta, exploatează visul, nebunia, inconștientul, se întoarce la mituri. Imaginile suprarealiste se bazează pe incompatibilitate și insolit (poetul francez Lautréamont definește frumusețea ca *„întâlnirea întâmplătoare dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de operație”*).

Dincolo de aceste aspecte particulare, toți avangardiștii recomandă citadinizarea literaturii, primatul intelectului asupra afectului, refuzul sentimentalismului, inspirația anti-tradiționalistă, detașarea jurnalistică, anti-mimetică a discursului.

ION VINEA

„Manifest activist către tinerime”.

În *Manifestul activist către tinerime* limbajul este dur, agresiv. Ion Vinea anunță în propoziții scurte, eliptice și prin imagini șocante sfârșitul literaturii: *„Jos arta/ Căci s-a prostituat. / Poezia nu este decât un teasc de stors glanda lacrimală/ a fetelor de orice vârstă!”*. El contestă artele (poezia, teatrul, pictura, muzica, arhitectura), romantismul învechit, naturalismul perimat și prostul gust. Definițiile pe care le face sunt negative, dar pragmatice, în spirit constructivist:

„Vrem artele plastice libere de sentimentalism…”; *„teatrul ca existenţă nouă…”*. (E.C.)

CUM SE COMENTEAZĂ UN FRAGMENT DE TEXT LITERAR

Practica ne-a demonstrat că elevii întâmpină reale dificultăţi în interpretarea textului literar, mai ales când acesta este decupat dintr-un întreg.

Îmbinând baremul de notare propus de minister cu schema de analiză a unui text literar realizată de teoreticienii literaturii, oferim candidaţilor un model adaptat necesităţilor didactice, eficient în comentarea textelor literare. Modelul nu respectă în totalitate modelul existent în manualele de teorie literară (mult prea sofisticat). El a fost adaptat specificului predării şi învăţării literaturii române în liceu, din raţiuni lesne de înţeles: elevul trebuie să înţeleagă exact care sunt etapele analizei de text, ce elemente trebuie să aibă în vedere pentru a realiza un comentariu la obiect, logic, coerent „precis şi convingător.

Modelul pe care îl propunem cuprinde mai multe puncte care trebuie urmărite pentru o tratare completă şi competentă a textului.

I. Oricât ar părea de banal sau de şcolăresc, este bine ca expunerea să înceapă cu o încadrare a fragmentului în operă. Nu este vorba de o afirmaţie de tipul „Fragmentul face parte din…”, ci de o localizare a textului, adică să se arate din care parte, secvenţă, tablou, replică, plan al naraţiunii etc. face parte fragmentul. În felul acesta candidatul demonstrează o perfectă cunoaştere a operei şi, de ce nu, îşi etalează mai uşor cultura.

II. Conform baremului de evaluare a cunoştinţelor, candidatul trebuie să numească genul şi specia literară, curentul literar în care se încadrează opera şi care este tema operei din care s-a extras citatul.

III. Este de preferat ca, în această parte introductivă, să se enunţe şi câteva date de istorie literară, fiind necesare pentru precizarea epocii literare în care a scris autorul, pentru a se releva trăsăturile fundamentale ale personalităţii scriitorului în discuţie. Trebuie reţinute în acest sens acele date care sunt deosebit de importante pentru autor şi operă: debut, anul apariţiei operei în discuţie etc.

IV. Epuizând aceste date despre operă şi autor, candidatul va proceda la analizarea şi comentarea textului, folosind schema propusă de noi.

Se poate observa că schema cuprinde şapte niveluri (structuraliştii le-au numit „straturi”), care pot fi descoperite în totalitate sau parţial în textele care sunt propuse spre analizare.

1) Nivelul fonetic: candidatul trebuie să descopere în text ceva relevant din punct de vedere fonetic: un fonetism popular, prezenţa unor vocale sau consoane care au o anumită funcţie stilistică etc.

Precizăm că nu trebuie să forţăm interpretările şi, de dragul schemei, să „inventăm” elemente semnificative, inexistente de fapt în text, care să dea impresia de comentare amplă a textului. Cele şapte puncte de vedere sau niveluri pot exista în text, dar există autori şi texte în analiza cărora sunt semnificative două sau trei perspective. Totuşi, să nu exagerăm!

2) Nivelul gramatical: dacă este cazul, se dirijează paşii spre relevarea unor elemente de morfologie sau de sintaxă care pot demonstra că textul capătă valoare estetică, că autorul a acţionat deliberat la acest nivel pentru a obţine un anume efect estetic.

3) Nivelul vocabularului este de obicei foarte bine reprezentat în textele care s-au studiat în cei patru ani de liceu. Comentatorul are de căutat arhaisme, regionalisme, neologisme, elemente de argou sau de jargon; dar, după descoperirea lor, trebuie demonstrat de ce apar în text sau, mai precis, care este intenţia estetică a autorului. Trebuie să se demonstreze, de asemenea, că stilul unui autor determină originalitatea şi autenticitatea operei.

4) Nivelul figurilor de stil (epitete, comparaţii, metafore etc.) trebuie să ocupe spaţiul cel mai mare al analizei făcute de candidat. Evident că un prim pas îi reprezintă descoperirea lor în text, după care urmează decodarea lor, adică interpretarea fiecărei figuri de stil pentru a se evidenţia funcţia lor, contribuţia lor la valoarea estetică a textului.

5) Cealaltă perspectivă, cea a imaginilor poetice, presupune o corelare între elementele gramaticale, lexicale şi figurile de stil pentru că imaginile vizuale, auditive, dinamice, olfactive etc. sunt făcute perceptibile, puse în evidenţă folosindu-se diverse vocabule, sintagme, construcţii gramaticale, anumite figuri de stil. Demonstraţia trebuie să se bazeze pe conexiunile între imagini şi între acestea şi „suportul” lor stilistic, gramatical etc.

6) şi 7) Ultimele două niveluri, cele referitoare la raportul

operă-realitate şi la atitudinea autorului faţă de tema abordată, pun accentul pe mesajul operei. Se poate lua în discuţie modul în care autorul reuşeşte să transfigureze realitatea sau se pot enunţa planurile de idei conţinute în fragment sau în operă.

De asemenea, este importantă şi poziţia poetului, scriitorului faţă de ideile exprimate, la fel raportul autorului cu cele narate, povestite, în cazul în care se propune spre comentare un text epic.

Raportul operă-realitate poate avea în vedere şi disocierea între real-imaginar sau dintre proiecţia terestră (umană, profană) şi proiecţia cosmică (divină, sacră).

Schema pe care o propunem nu obligă la o încorsetare în nişte norme riguros sau drastic stabilite. Ea este flexibilă, nu trebuie neapărat respectată ordinea propusă de noi a nivelurilor, putându-se începe cu oricare dintre cele enunţate. Ele au o ordine logică, însă această ordine nu este obligatorie, rigidă; ea lasă candidatului suficientă libertate în expunere şi în interpretare.

De fapt, propunerea noastră are un singur scop, acela de a ordona, de a dirija logic şi coerent discursul candidatului în analiza unui anume text (de poezie, proză, teatru).

O ultimă recomandare: atunci când este cazul, mai ales când sunt prezentate datele de istorie literară, să fie citate – în sprijinul ideilor enunţate – şi afirmaţii fundamentale ale criticilor şi istoricilor literari importanţi.

Schema-cadru pentru analiza unui text literar

I. Încadrarea citatului (fragmentului) în operă („localizarea” fragmentului în structura operei);

II. Încadrarea operei într-un gen literar, o specie literară, un curent literar şi analiza tematicii acesteia;

III. Câteva date de istorie literară (cu citate din cei mai importanţi critici care au scris despre autor, operă);

IV. Analiza textului propriu-zis, după schema următoare:

I. Nivelul fonetic

II. Nivelul gramatical (morfologic, sintactic)

III. Nivelul vocabularului (arhaisme, neologisme. regionalisme, argou, jargon)

IV. Nivelul figurilor de stil (metafore, comparaţii, epitete etc.)

V. Nivelul imaginilor poetice (vizuale, auditive, olfactive,

dinamice etc.)

VI. Nivelul raportului operă-realitate

VII. Nivelul atitudinii autorului faţă de temă.

Observaţie: De obicei, analiza se face în ordinea 1, 2...7. Anumite niveluri nu sunt, uneori, semnificative, deci se trece peste ele. Nici ordinea nu este obligatorie. Important e să se facă conexiuni între diversele niveluri analizate. Toate nivelurile acţionează simultan asupra cititorului, creând efectul estetic.

BON DE COMANDĂ

Colecţia „Testarea de nota 10”.

Română (subiectele rezolvate)! – *Burcescu*, *A*. *Bodiu*.

R. *lancău* Română (550 de teste-grilă) *Gabriel Angelescu* Dicţionarul figurilor de stil (din manuale-clasele V-VIII) *Reducă Scarlat* Limba română (compendiu) *Ovidiu Moceanu* Matematică (teorie, exerciţii) *Tukuţ*, *Munteanu*, *Drăgan* Matematică (teste rezolvate) *M*. *Tuhuţ*, *C*. *Drăgan*.

V. *Tatomir*

Istoria românilor *M*. *Bogdan*, *R*. *Dobrescu*

Geografia României *Georgeta Pătuleanu*

Teorie literară şi comunicare *A*. *Nicolae*, *L*. *Coanta*

Ora de literatură *A*. *Bărbat*

Colecţia „Bacalaureatul de nota 10”.

Literatura. Pregătire completă *Anton Nicolae*

Lit., română. Pregătire *rap lăă*. *Evelina Cârciu*

Limbă şi comunicare *Bota*, *Bărbat*, *Angelescu*

Concepte operaţionale *Naomi Ionică Zach*

Engleza. Franceza. Germana *Condrovici*, *Micu*, *Muşina*.

Borcan. *Savu*...

Matematică *C*.*S*. *Drăgan*, *C*. *Erlic*

Istoria românilor *M*. *Gavrilă*, I *Manea*

Geografia României *M*. *Florea*, *E*. *Mândreanu*

Economie *Florina Oţet*

Fizică *Vasile Ştef*

*

Colecţia „Esenţial”.

Lit. română. Repere critice *Kozma*, *Scoruş*

Matematică. Memorator

(pentru clasele IX-XII) *E. Drăgan, C. Erlic*
Matematică. Memorator
(pentru clasele V-VIII) *Silvia Ionescu*
Fizică. Memorator
(pentru clasele IX-XII) *Vasile Ştef*
Colecţia „Cheia succesului”.
Engleza de nota 10 *Muşina, Arhive, Luca*
Engleza – 1600 teste-grilă *Arhire, Micu*
Franceza de nota 10 *V. & V. Borcan*
Franceza – 1200 teste-grilă *V. Borcan*
Româna de nota 10 *Mugur Burcescu*
Româna – 1.000 teste-grilă *Mugur Burcescu*
Teoria literaturii (compendiu) *Valentina Rotam*
Fizica de nota 10 *laşi le Ştef*
Colecţiile „Dicţionarele AULA”.
Dicţionar de sinonime, omonime, paronime.

antonime, pleonasme Dicţionarul limbii române Dicţionar englez-român (gimnaziu/liceu) Dicţionar francez-român (gimnaziu/liceu) Dict. englez-român (I-IV) Dict, francez-român (I-IV) Dict. german-român (I-IV) Dict. român-maghiar (I-lI) Dict. de gramatică Diet, figurilor de stil

Gabriel Angelescu Gabriel Angelescu
Dana Cărăuşii
L. Alexe, A. Dumitrii Dana Cărăuşit Alice Pop
C Pop, G. Angelescu Katalin Szilágyi Sanda Toderică R. Scarlat
Colecţia „Frontiera”.
Ovidiu Verdeş
Muzici şi faze

O sută de ani de zile *Ioan Groşan Ioan Groşan Ioan Groşan Alexandru lăkulovski Ştefan Baştovoi Daniel Pişcu* la Porţile Orientului

Epopeea spaţială 2084...
Judeţul Vaslui în NATO
Pizdeţ (roman)
Iepurii nu mor
Cel mai mare roman...

Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal *Matei l’işniec*

Literatura română postbelică

Nicolae Manolescu

Nicolae Manolescu Nicolae Manolescu Nicolae Manolescu Nicolae Manolescu Patrick Căi ine seu Andor Vass Alexandru Muşina Alexandru Muşina Daniel Pişcu

Alexandru Vakulovski Doina Ioanid Romulus Bucur.

(vol. I – III)

Istoria critică a literaturii române, vol. I

Poeţi moderni

Despre poezie

Lectura pe înţelesul tuturor

Textul dintre texte

Dermata

Personae

Hinterland

Game

Oedip regele mamei lui Freud

E vremea să porţi cercei

Cărticică pentru pisică

Şi animalele sunt oameni o zi dinaintea sfârşitului lumii

Paradigma poeziei moderne Patria de hârtie Sinapse

Poezia clasică şi romantică Simbolism, modernism... Poezia neomodernistă Poezia postmodernă Personajul istoric... Romanele lui Marin Preda Titu Maiorescu (breviar) Eugen Lovinescu (breviar)

Proza secolului XIX

Basmul românesc cult

Antologia generaţiei ’80

Teatru

Teatru (Caii la fereastră:

Ultimul Godot)

Poeme alese

Poeme alese

Poeme alese

Poeme alese

Alexandru Muşina l-ai Mănescu

Studii

Alexandru Muşina Nicoleta Sălcudeanu Alexandru Muşina Iulian

Boldea Iulian Boldea Iulian Boldea M.A. Diaconii Daniel l'ighi Andrei Grig or Mircea Moţ Andrei Grigor

Antologiile „Aula".

Gabriel Angelescu Valentina Rotarii Alexandru Muşina I.L. Caragiale

Matei-Vişniec Emil Brumaru Florin larii Alexandru Muşina Mircea Ivănescu

George Coşbuc Titu Maiorescu Liviu Rebreanu Ioan Slavici Urmuz

Ştefan Agopian Ioan Alexandru Cezar Baltag Ştefan Bănulescu Ana Blandiana Emil Brumaru Nicolae Breban Augustin Buzura Mircea Cărtărescu Gheorghe Crăciun Leonid Dimov Ioan Groşan Alexandru Ivasiuc

Colecţia „Canon".

A. Bodiu G. Morarii Ion Simuţ Cornel Ungureanu Adrian Lăcătuş R. Ivăncescu Ion Bălu

Mircea A. Diaconii Monica Spiridon Iulian Boldea Rodica Ilie Liviu Maliţa Ion Simuţ Andrei Bodiu Mihaela Ursa T. Ştefşi V. Mureşan Nicoleta Cliveţ Sanda Cordoş

Mircea Ivănescu Nicolae Manolescu Adrian Marino Virgil Mazilescu Fănuş Neagu Mircea Nedelciu Constantin Noica Cristian Popescu Marin Preda Eugen Simion Nicolae Steinhardt Nichita Stănescu Sorin Titel Mihai Eminescu

Al. Cistelecan Mihai I akulovski Const. M. Popa Ion Bitzera Andrei Grigor Al. 1 h. Ionescu Cornel Morarii Horea Poenar Rodica 7-ane Andrei Grigor Gh. Ardelean V. Spiridon Daniel Vighi Cains Dobrescu în curs de apariţie:

Dicţionar român-maghiar (pentru clasele I-VIII) Poeţi romantici Decalogul criticii literare Dicţionar de personaje literare

Katalin Szilăgyi Nicolae Manolescu Nicolae Manolescu

Mircea Moţ

Se completează, se decupează şi se expediază pe adresa: Editura „Aula", O.P. 11, CP. 962, Braşov, 500610

Subsemnata (ul)

str, nr. al se ap cod localitate, sector judeţ, telefon doresc să-mi expediaţi cu plata ramburs numărul de exemplare menţionat pentru fiecare titlu. Profesorii beneficiază de o reducere de 15%. Completaţi

pentru reducere:

profesor ta, localitatea, specialitatea

Cărţile pot fi comandate şi prin telefon/fax/email. Tel. /fax: 0268/31.86.47; tel.: 0268/32.66.47; e-mail: musina (a) deltanet.ro Pentru alte informaţii: www.aula.ro